مقدمة

هذا العدد الذى خصص لقرطبة ذات الأمجاد الأموية وذات المستقبل المرموق رغم حاضرها شبه الساكن فى لحظة صدور هذا العدد لأن المدن أيضا مثل الانسان تحتاج الى لحظات من السكون لاستجماع القوة والعودة الى النشاط . هذه هى قرطبة التى قدمت للانسانية ما قدمته أثينا من قبل مضافا اليه تراث الاسكندرية ثم اضافات عظيمة من خلق قرطبة نفسها التى استقبلت كل ذلك عن طريق عربى حمل معه كل تراث العرب وتركه بين يدى قرطبة لتعيد خلقه بلمساتها الأندلسية التى جددت الدم العربى ببعض القطرات اللاتينية فاصبح نبض هذا الدم فنا شاملا اسمه الموشحات ، وفكرا متعقلا اسمه الرشدية وأدبا بديعا مثل طوق الحمامة . تلك هى قرطبة موضوع هذا العدد .

القسم العربى من العدد يضم أربعة مقالات . الأولى ملخص لكتاب « قرطبة حاضرة الخلافة فى الأندلس » للسيد عبد العزيز سالم . هذه المقالة تعرض هذا الكتاب الهام وتقدم صورة كاملة لقرطبة الاسلامية .

ثم يأتى المقال الثانى عن « الكناشة الأندلسية » لمحمد أحمد الشافعى حيث يقدم ما انفردت به قرطبة الأندلس من طرائف مثيرة فى كل مجالات الحياة مثل طيران عباس بن فرناس ومثل ألوان المصارعات بين الحيوانات ومثل ابتكار طرق لتعليم العميان قبل «برايل» بكثير . نقضى لحظات ممتعة مع هذا المقال .

ثم يأتى المقال الثالث وهو كتاب لى يعرفنا بفن الموشحات ويقدم كشفا بالغ الأهمية لعروض هذا الفن الشامل على مستوى الكلمة والموسيقى والرقص ، بجانب حل لغز مصطلحات التوشيح الغامضة التى وصلتنا دون تفسير مع متابعة هادئة وعميقة لجذور هذا الفن فى المشرق والمغرب . ان فن الموشحات من معجزات قرطبة التى تركت أثرا لا يمحى فى الموسيقى العالمية وفن الغناء والشعر ويكفى أن نشير الى أن كل الفنون الشاملة فى أمريكا الجنوبية والمكسيك ليست الا نسخا نتجت عن تكاثر الموشحة التى ما زالت تعيش فى ثوبها القرطبى من الخليج الى المحيط . الموشحة هى مسجد قرطبة الحالى ؛ الكنيسة الرومانية تعانق المسجد كما عانقت الخرجة اللاتينية نص الموشحة العربى . ما زالت الموشحة هى صورة قرطبة المعمارية الآن .

أما المقال الرابع فتحكى لنا فيه الباحثة الممتازة سحر سالم جذور أسرة بنى جهور الذين أقاموا جمهورية شبه ديمقراطية فى قرطبة ما بعد الأموية أو قرطبة التى أدت رسالتها وجنحت للراحة والمتعة بعض الوقت .

والقسم الاسبانى يرسم لنا صورة لقرطبة تنبثق من اللحظة الحاضرة وتسافر فى الزمان دون حدود . انها قرطبة التى تعيش بعض أسرارها فى مقال شاعرى لخيسوس ريوساليدو « قرطبة التى لا نعرفها » .

ثم يأتى باسيليو بابون مالدونادو ليحدثنا عن شكوك وانعدام لليقين حول منطقة تمتد من شارع « توريخوس » حتى بوابة القنطرة بجانب الوادى الكبير . هذا المقال يحملنا الى الحلم الذى يكشف عن اليقين عبر الشكوك لباحث ممتاز .

وقرطبة هى مدينة الحدائق وهذا هو موضوع مقال مانويل جوميث أنواربى هذا المقال الذى يضع قرطبة بين أفضل الأمثلة لتعانق الحضارات والاتجاهات الفنية المتعددة عبر العصور .

والمقال التالى لأنطونيو أرخونا كاسترو « النطاق المدنى لقرطبة الخلافة » . هذه المدينة الجميلة ذات المياه الجارية والحدائق المزدهرة والعمارة المتميزة اضافات قرطبة للعمارة وتخطيط المدن تراث ما زال حيا فى العمارة المعاصرة .

ثم تنتقل مقالات القسم الاسبانى من عمارة المدينة وتصميمها الى بعض أبنائها اللامعين كأمثلة لاضافات قرطبة للفكر والعلم والفن فى تاريخ الانسانية . ان هذه المقالات مجرد أمثلة لموسوعات لرجال قرطبة ونسائها لا نكاد نملك القدرة على احصائهم وعرض اسهاماتهم .

فلويسا ماريا أربيدى كمبره تكتب عن الزهراوى طبيب قرطبة النابغ وكتابه « التصريف » . هذا الطبيب الذى بجانب اكتشافاته الجراحية وتحويله الجراحة من ممارسة شعبية الى ممارسة علمية لأول مرة فى التراث العربى والعالمى منذ نهايات التاريخ القديم وحتى عصره فانه قدم اسهامات نادرة فى مجال الصيدلة .

أما خواكين لومبا فيقدم لنا تحليلا لرسالة « معرفة النفس بغيرها وجهلها بذاتها » لابن حزم مع نص الرسالة العربى وترجمته الى الاسبانية . ان تصور ابن حزم للنفس باعتبارها جسما يقدم اضافة بارزة للفكر الفلسفى الانسانى ، كما فعل لومبا بكشفه هذا الجانب الهام من فكر ابن حزم .

ونتعمق أكثر فى تراث ابن حزم وفكره عبر مقال رافائيل رامون غيريرو الذى يقدم مقاله « فن المنطق فى قرطبة ، كتاب التقريب لحد المنطق لابن حزم » . ان هذا المقال محاولة ممتازة للتأريخ للمنطق فى الأندلس عبر هذا العمل لابن حزم

الذى يعرض معيارا صالحا للعلوم على حد تعبير ابن حزم نفسه « بالنسبة لعلم المنطق فاننا عرضناه فى هذا الكتاب : انه معيار كل علم » .

ثم ينتقل هذا القسم الاسبانى الى تنوع لموضوعات قرطبية مثل مقال رشيد الحور « قرطبة فى مواجهة المرابطين : عائلات القضاة والسلطة المحلية فى الأندلس » . ان هذا المقال يمس أخطر عنصر من عناصر بناء المجتمع الأندلسى الذى تماسك عبر نفوذ مجموعة من العائلات فى نوع فريد من الديمقراطية ، وكانت دائما هزيمة الاندلس هى النتيجة السريعة لقمع بعض الحكام لهذه الأسر أو حتى القضاء عليها . ان هذا المقال ربما دون أن ينص على ذلك يكشف لنا عن العلاقة بين مذبحة بنى سراج فى غرناطة وسقوط هذه المدينة فى يد الملكين الكاثوليكيين . وقبل ذلك كان سقوط الدولة الأموية هو بسبب ضرب المنصور لهذه الديمقراطية بقضائه على أهم الأسر الأندلسية .

ونخرج من هذا الجو التاريخى الذى يقوم على الصراع الى مقال فرناندو دى أجريدا بوريبو « أنغام الشعر التى لم تنطفىء » انه يحدثنا عن تكريم للدكتور حسين مؤنس أقامته قرطبة عام ١٩٦٣ . ان هذا المقال بالغ الأهمية لأنه ينتزع من النسيان الى عالم الواقع تاريخا منسيا ثم انه يتجاوز ذلك الى هذا الشعر الذى يصدح فى أنحاء العالم العربى ذاكرا قرطبة ومخلدا لها .

ثم يأتى المقال التالى لكلارا ماريا توماس دى أنطونيو لكى تقدم لنا قرطبة فى الأدب العربى المعاصر انه مقال يشغل خمسين صفحة ترسم لنا فى دراسة عميقة لسيكلوجية العربى فى مواجهة قرطبة وكيف تتحول أحاسيسه المعاصرة الى صور جمالية نابعة من قرطبة التى تعيش فى ذاكرة العرب بكل أمجادها وبؤسها لتستوعب اليوم أمجاد العرب وبؤسهم وتقدم لهم مادة ثرية للتعبير عن مشاعرهم ووصف واقعهم ؛ عمل علمى يقدم الى مدينة قرطبة اليوم باقة من الشعر العربى الذى يخلد تاريخها وصورتها العربية دون أن يتجاوز حاضرها . ان قرطبة ليست مدينة القرطبيين وحدهم ولكنها مدينة عالمية تسكنها أرواح الشعراء والفنانين عبر العصور .

ثم يأتى مقال تييرى ديسرويس وعنوانه « منارة تأمل بين ضفتى المتوسط : مبادرة من قرطبة » ليقدم لنا دورا معاصرا لقرطبة التى رغم انتمائها اليوم للشمال فانها لا تنسى جذورها الجنوبية المتوسطية .

ثم ننتقل الى مقال الدفونسو جاريخو جالان « راديوجرافيا لعمل غير منشور لأبى جعفر الغافقى » الطبيب القرطبى . ان هذا العمل يكمل المقال المشار اليه آنفا عن الزهراوى لكى تتسع صورة الاسهامات الطبية والصيدلية القرطبية .

أخيرا يتناول مقال خوان بدرو مونفيرير سالا أسماء المحدثين القرطبيين فى طبقات الحفاظ لجلال الدين السيوطى ، مجهود علمى يفتح أبوابا جديدة للبحث عن مصادر مشرقية لمعرفة بعض خفايا التاريخ الأندلسى .

ويختتم هذا القسم الاسبانى البديع الذى تضافرت مقالاته فى خلق شبكة معرفية واسعة لقرطبة بمقال البرتو بيبار موبييان « اعادة خلق الاسلام القرطبى فى العمارة الاسبانية خلال القرنين التاسع عشر والعشرين » أن قرطبة لا تتوقف عن العطاء والعلماء لا يتوقفون عن اكتشافها هذا هو مغزى المقال الذى يكشف عن استيحاء العمارة القرطبية فى اسبانيا وكأن قرطبة التى فقدت سلطتها السياسية فى زمنها البعيد لا تريد أن تفقد سلطتها العلمية والفنية ، وهذا شأن كل ابداع حضارى أصيل .

نقدم لكم أيها القراء هذا العدد الذى خرج بفضل كرم قرطبى فقد ساهم فى جمع المادة العلمية لهذا العدد الأكاديمية الملكية بقرطبة والمستشارية الثقافية لحكومتها أيضا جامعة قرطبة . الشكر للجميع ولكل من ساهم فى اخراج هذا العدد ونعتذر عن عدد من الأخطاء المطبعية أولا الى كتاب المقالات وثانيا الى القراء دون أن يتوقف لساننا عن شكر هذه النخبة من الباحثين الممتازين الذين ملأوا هذا العدد بأزهار أفكارهم المضيئة وقدموا معنا فى تواضع وحب هدية لقرطبة المحبوبة ولك أيها القارىء العزيز .

سليمان العطار

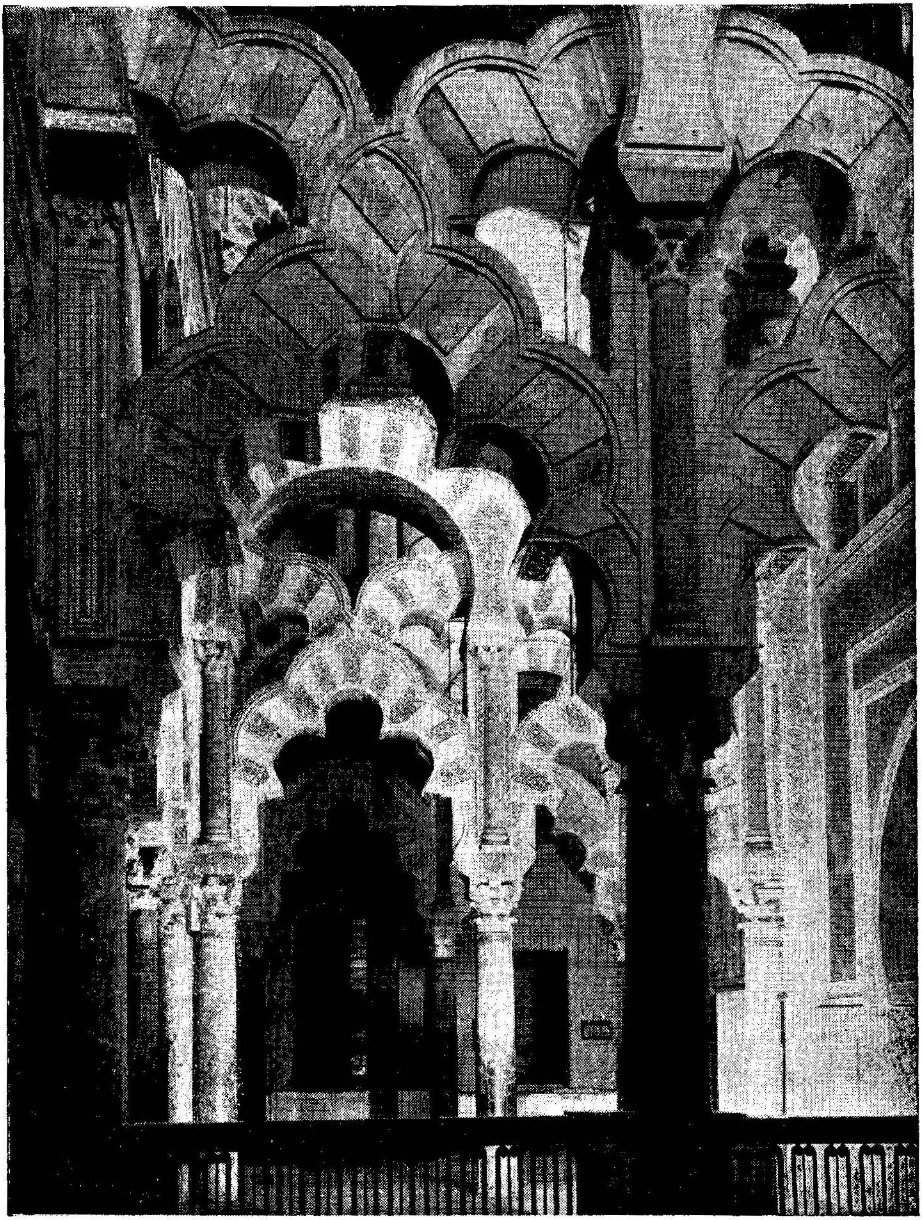
ملخص كتاب
«قرطبة حاضرة الخلافة فى الأندلس»

(١)

تاريخ قرطبة وأهم معالمها فى العصر الاسلامى

تقع قرطبة على سفوح جبال قرطبة المتفرعة من سلسلة جبال سيرا مورينا الممتدة شمالى المدينة ، ويمتد عمرانها على الضفة اليمنى من نهر الوادى الكبير ، وتعتمد فى ثروتها الاقتصادية على الزراعة ، خاصة فى سهلها الجنوبى المعروف بالكنبانية Campina ، وأهم محاصيلها الزراعية الزيتون ، كما تشتهر بمعادنها الكثيرة وعلى الأخص الفضة والزئبق ، وكان يتوفر بجبالها حجر يعرف بحجر الشادنة كان يستخدم فى التذهيب ، وتكثر بها مقاطع الرخام الأبيض الناصع والخمرى .

وكان الفتح الاسلامى لقرطبة أمرا هينا ، فقد اسند طارق بن زياد هذه المهمة الى القائد مغيث الرومى الذى فاجأ بفرسانة السبعمائة حامية المدينة ليلا وقد أغفلوا حراسة السور بسبب شدة البرد وأنهمار المطر ، وتمكن مغيث ورجاله من اقتحام المدينة . وأصبحت قرطبة منذ أن أسس الأمير عبد الرحمن بن معاوية المعروف بالداخل من البيت الأموى البائد دولة بنى أمية فى الأندلس فى عام ١٣٨ هـ جديرة بأن تكون حاضرة دولة الاسلام فى الأندلس ، وبلغت فى عصر الخلافة الأموية وبالذات فى الفترة من ٣١٦ هـ الى ٤٠٠ هـ مستوى من الرخاء والثراء لم تشهده من قبل لا فى العصر الرومانى ولا فى العصر القوطى . فبعد أن سحق ثورات أعدائه وخصومه السياسيين من بنى العباس بالاضافة الى حركات الانتزاء التى كان يقوم بها الموتورون من القيسية واليمنية فيما بين عامى ١٤٠ هـ و ١٦٨ هـ بدأ يهتم بالانشاء والتعمير واحاطة نفسه بهالة من فخامة الملوك وأبهة الخلفاء ، وعمل على تجديد ما طمس من حضارة بنى أمية فى المشرق ، فشيد منية الرصافة شمالى قرطبة ودحا فيها جنانا وبساتين غرسها بأطايب الغروس ، وابتنى بقرطبة قصر الدمشق شيده بالصفاح والعمد ، وكسا أسقفه بالزخارف



مسجد قرطبة

المذهبة والمفضضة كما شرع فى عام ١٩٦ هـ فى بناء المسجد الجامع بقرطبة أعظم معالمها التاريخية . واتخذت قرطبة منذ ذلك الحين مظهر الحواضر العظمى ، فقد جدد مغانيها وشيد مبانيها ووسع من نطاقها العمرانى ، وتولى قرطبة بعد عبد الرحمن الداخل عدد من الأمراء من ذراريه ، أولهم ابنه هشام الرضا (١٧٢ - ١٨٠ هـ) ، فالحكم الربضى بن هشام (١٨٠ - ٢٠٦ هـ) فعبد الرحمن الأوسط بن الحكم (٢٠٦ - ٢٣٨ هـ) ، فمحمد بن عبد الرحمن (٢٣٨ - ٢٧٣ هـ) وفى عهد هؤلاء الأمراء تفتحت قرطبة لتيارات حضارية مشرقية بعضها وفد من الشام والحجاز وبعضها الآخر من العراق ، وشهدت الاندلس بوجه خاص فى عهد عبد الرحمن الاوسط سيلا من التأثيرات العراقية فى الفنون والآداب وفى الادارة الحكومية وفى الحياة الاجتماعية شملت المجتمع الاندلسى ، فعبد الرحمن هذا هو أول من فخم الامارة بقرطبة ، فأحدث بها دار السكة ، واتخذ للوزراء بيتا فى قصره يجتمعون فيه ، وأقام القصور والمنيات ، ودور الطراز والمتنزهات ، فتألقت حضرة قرطبة ، وأصبحت مقصد العلماء والأدباء ورجال الفن ، وانتجعها كل من ضاق المشرق الاسلامى بمواهبه . ثم تعرضت الاندلس فى عهد الامير محمد ومن خلفه من أمراء بنى أمية للتمزق السياسى ، الذى امتد حتى سنة ٣٠٠ هـ عندما اعتلى الامير عبد الرحمن بن محمد دست الامارة ، فبدأ فى تنفيذ خطة لتوحيد الاندلس واستعادة هيبة السلطة المركزية فى قرطبة ، واستغرق ذلك نحو ١٨ سنة من بداية توليه الامارة : ففى سنة ٣١٦ هـ تلقب بألقاب الخلافة ليوطد مركزه فى داخل الاندلس وخارجه ويفرض هيبته فى النفوس ، فتمهد ملكه وعظم أمره وهابته ملوك المسيحية فى الاندلس وسعوا الى موادعته ، وازدلفت اليه أمم النصرانية تلتمس صداقته ، ووسطه ملوك اسبانيا المسيحية فيما شجر بينهم من خلافات والتماس مساعدته فى استرجاع عروشهم ، كما احتكم هؤلاء الملوك الى ولده الحكم المستنصر بالله فى كثير من مشكلاتهم . ونشطت فى عهده حركة البناء والتعمير فاتسع عمران قرطبة اتساعا لم تشهده من قبل ، وفاض العمران على كافة جوانبها بحيث أصبحت تتألف من خمسة مدن فى آن واحد بأرباضها وحوماتها ، وشرع فى سنة ٣٢٥ هـ فى انشاء مدينة خلافية غربى قرطبة عرفت بمدينة الزهراء استغرق بناؤها بقية سنى حكمه (٢٥ سنة) ونحو عشر سنوات من عهد ابنه الحكم المستنصر بالله ، وأسس منية الناعورة ، وأضاف الى قصر الخلافة بقرطبة مجالس وقاعات ، وزاد فى مساحة صحن المسجد الجامع بقرطبة ، وابتنى له الصومعة العظمى ، ورمم ما وهى من بنية المسجد الأولى . وبلغت حضارة قرطبة فى ظل خلافة ابنه الحكم (٣٥٠ - ٣٦٦) ذروة عظمتها عمرانيا وعلميا وفنيا ، وأصبحت تنافس كبرى مدن العالم فى العصور الوسطى . وظلت قرطبة تنعم بمكانتها السامية وتحتفظ بتفوقها الحضارى على أقطار الغرب

الاسلامى والمسيحى الى أن قامت الفتنة البربرية بعد سقوط الدولة العامرية فى أعقاب مصرع الحاجب عبد الرحمن شنجول بن المنصور محمد بن أبى عامر فى جمادى الآخرة سنة ٣٩٩ ، فمنذ أن اشتعلت نار الفتنة فى هذا التاريخ الى أن أعلن القاضى أبو الحزم بن جهور ابطال رسم الخلافة الأموية فى ١٢ ذى الحجة سنة ٤٢٢ هـ تعرضت قرطبة لنقمة الثوار من سفال أهلها وعامتها أتباع محمد بن هشام بن عبد الجبار الملقب بالمهدى ، ومن البربر أتباع سليمان بن حكم بن سليمان بن الناصر الملقب بسليمان المستعين امام البربر ، فاستباح الثوار من الجانبين دماء أهل قرطبة ، وعاثوا فسادا فى ساحاتها ، الى أن شمل الخراب معظم عمائرها ، وقد مر تخريب قرطبة بخمسة مراحل : الأولى عندما هاجم عامة قرطبة ومن أنضم اليهم من أرباب الجرائم بسجن العامرية قصر الخلافة وأرغموا الخليفة هشام المؤيد بن الحكم المستنصر على التنازل عن الخلافة للمهدى محمد ابن هشام . وتركز التخريب فى هذه المرحلة على المدينة الزاهرة قاعدة بنى عامر التى أسسها المنصور فيما بين عامى ٣٦٨ ، ٣٧٠ هـ ، فشملها الدمار بعد أن انتهب العامة ذخائر قصورها وأصبحت بلقعا وقاعا صفصفا . وتركزت المرحلة الثانية من التخريب على منازل البربر بحومة بلاط مغيث والرصافة ، فانتهبت ، واستولى الخراب عليهما ، وانمحت رسومهما ، وطمست أعلامهما . ووثب أتباع المهدى خلالها على البربر ، وعمدوا الى قتلهم والفتك بهم أينما وجدوهم ، فذبحوا أعدادا كبيرة منهم ، وفر الناجون الى الثغر حيث بايعوا سليمان المستعين بالخلافة فى شعبان سنة ٣٩٩ . وفى المرحلة الثالثة هاجم البربر بقيادة سليمان مدينة الزهراء فى ٢٣ ربيع الأول سنة ٤٠١ هـ وفتكوا بحاميتها وذبحوا عددا كبيرا من أهلها فى المسجد الجامع بالزهراء ، وأضرموا النيران فى قصورها وجامعها ، ثم اقتحم البربر أرباض قرطبة عنوة فى ٢٦ شوال ٤٠٣ هـ واستباحوا دماء أهلها ونهبوا قصورها ، ومنذ ذلك الحين تتابعت على قرطبة النوائب والفتن ، واعتورتها المصائب والمحن ، فدثرت معظم معالمها التاريخية ، وفى المرحلة الرابعة استؤصلت قصور عبد الرحمن الناصر والحكم المستنصر بالهدم والتخريب منذ سنة ٤١٤ فى أيام المستكفى بالله ، وبيع ما تبقى بها من أنابيب الرصاص وآلات الحديد من بقايا قصور قرطبة والزهراء والزاهرة لكبار تجار قرطبة ، ثم عهد ابن السقاء مدبر دولة بنى جهور بقرطبة الى ابن باشة المعروف بالأصفر بجمع ما تبقى من تيجان الأعمدة والكسوات المرمرية المنزوعة من الجدران ، واللوحات الخشبية ومصاريع الأبواب وبيعه لكافة تجار الاندلس ، وكان رسل ملوك الطوائف بالاندلس يتوافدون عليه لشراء تلك الآلات والمعدات بأغلى الأثمان ، وأصبحت خرائب الزهراء محاجر لرفيع المرمر وثمين العمد ونضار الخشب وخالص النحاس ، وصافى الحديد والرصاص ، ليعاد استخدامها فى قصور بنى عباد

باشبيلية وبنى الأفطس ببطليوس وبنى ذى النون بطليطلة . ثم كانت المرحلة الخامسة التى انكمش فيها عمران قرطبة ، فتحولت قصورها الى أطلال تنعق فيها البوم وتنعب الغربان ، ويصفها الشريف الادريسى فى القرن السادس بقوله : « ومدينة قرطبة فى حين تأليفنا لهذا الكتاب طحنتها رحى الفتنة ، وغيرها حلول المصايب والأحداث مع اتصال الشدائد على أهلها ، فلم يبق بها منهم الآن الا الخلق اليسير » .

وفى عصر المرابطين تعرضت قرطبة لمزيد من الفتن والنكبات ، ففى سنة ٥١٥ هـ قام أهلها بثورة عارمة على المرابطين ، وأحرقوا جميع دورهم ، ونهبوا أموالهم ، وأخرجوهم منها على أسوأ حال مما اضطر الأمير المرابطى على بن يوسف الى القدوم اليها بنفسه ، ومحاصرتها ، وارغام شيوخها على الاستسلام . ثم ثار العامة بقرطبة مرة ثانية فى سنة ٥٣٤ هـ ونادوا بسقوط قاضيهم ابن رشد ، وتم اختيارهم لأبى جعفر أحمد بن أحمد بن محمد بن حمدين قاضيا لهم فى ٥٣٦ هـ ثم بايعوه فى رمضان سنة ٥٣٩ هـ أميرا عليها بعد أن ثار العامة من أهلها على المرابطين . ولكن أهل قرطبة الذين ألفوا التمرد على ولاتهم لم يلبثوا أن ثاروا عليه ، واستعانوا بيحيى بن غانية فى اشبيلية للاطاحة بابن حمدين ، فزحف اليهم فى جمادى الآخرة سنة ٥٤٠ هـ على رأس فرقة من القشتاليين ، وتغلب على ابن حمدين ، ودخل قرطبة فى ١٢ شعبان سنة ٥٤٠ ، ودخل النصارى قرطبة ، وعاثوا فى مسجدها الجامع ، وربطوا خيولهم فى أروقته ، وأقاموا قداسا حافلا ، واعتدوا على المصحف العثمانى ، وانتزعوا ما كانت تزدان به دفتاه من يواقيت ، وحملوا تفافيح الصومعة ، وخلعوا الباب الذهبى الذى كان بالمقصورة . ثم خرج ابن غانية وأصحابه منها بعد عشرة أيام من دخولهم وبعد أن أسند ولايتها الى يحيى ابن على بن عائشة يتولاها من قبله . وظل الوضع على هذا النحو الى أن دخلتها جيوش الموحدين فى سنة ٥٤٣ هـ . وفى بداية عصر الموحدين تعرضت قرطبة من جديد لحصار محكم قام به القشتاليون مدة ثلاثة أشهر ، ولكن الخليفة الموحدى عبد المؤمن بن على بادر بتوجيه حملة لفك الحصار عنها ، أرغمت القشتاليين على الانسحاب ، ثم تعرضت فى سنة ٥٥٤ هـ لهجوم شنه عليها كل من محمد بن سعيد ابن مردنيش وابراهيم بن همشك انتهى باستشهاد واليها . وفى هذا العهد أخذت قرطبة تسير سريعا نحو اضمحلال محتوم ، ولم تعد تحتفظ من ماضيها الزاهر سوى بمكانتها الروحية باعتبارها الحاضرة القديمة لدولة بنى أمية فى الاندلس ولأنها كانت تضم أعظم مساجد الاسلام فى المغرب والاندلس ، وعمد عبد المؤمن ابن على الى نقل المصحف العثمانى من موضعه بجامع قرطبة الى مراكش بعد أن تعرض فى نهاية عصر المرابطين لعيث القشتاليين الذين جردوه من حلياته النفيسة . واعتنى به عبد المؤمن ، فأمر بصنع كسوة له تأنق الفنانون فى تنميقها،

وعمل محمل بديع مغشى بضروب الترصيع والنقش . وتناوب على ولاية قرطبة فى عصر الموحدين عدد من سادات الموحدين أهتم بعضهم بتعمير قرطبة ثم تعرضت قرطبة فى أواخر هذا العصر لسلسلة من الاضطرابات ، ولم تلبث جيوش فرناندو الثالث ملك قشتالة وليون أن استولت على جانبها الشرقى فى جمادى الآخرة سنة ٦٣٢ هـ عن طريق بعض الخونة من أسرى المسلمين ، واستبسل أهلها فى الدفاع عن بلدهم ، ولكنهم اضطروا الى التسليم ، فدخلتها جيوش القشتاليين فى ٢٣ شوال سنة ٦٣٣ ، وأحدث سقوطها دويا هائلا فى العالمين الاسلامى والمسيحى اذ كانت فى نظر المسلمين والمسيحين أم المدائن وأعظم مدن العالم بعد رومة والقسطنطينية .

(٢)

أهم معالم قرطبة فى العصر الاسلامى

١ - قصر الخلافة :

هو بناء رومانى قديم ، جدد المسلمون بنيانه ، وأضاف اليه بنو أمية قاعات ومجالس تأنقوا فى تزيينها ، وساقوا اليها المياه من جبل قرطبة وأجروها فى قنوات الرصاص الى ساحته لتصب فى برك وأحواض من الرخام ، ومن بين هذه القاعات المضافة الى القصر المجلس الكامل والمجلس الزاهر والبهو المنيف ودار الخيل ودار الروضة ودار الرخام والمجلس المجدد والحائر والمعشوق والمبارك والرشيق والسرور والتاج والبديع والبستان . وكان ينفتح بالقصر أبواب منها باب السدة أو السطح المشرف المطل على رصيف النهر ، وباب العدل المؤدى الى الرصيف ، وباب الحديد الذى أمر المنصور بن أبى عامر بسده بالحجر سنة ٣٦٦ وقصر دخول الناس وخروجهم على باب السدة . ومنها باب قورية وباب الصناعة وباب الملك وباب الجامع .

٢ - جامع قرطبة :

يقع هذا الجامع على امتداد الواجهة الشرقية لقصر الخلافة وكان يفصل بينهما الطريق الأعظم المعروف بالمحجة العظمى ، وقد اكتسب الجامع أهميته بسبب ما أضيف اليه من زيادات وتوسعات منذ عهد عبد الرحمن الأوسط الى أن استكمل بنيته بزيادة المنصور بن أبى عامر من جهته الشرقية فى عام ٣٧٧ هـ .

٣ – قنطرة قرطبـة :

معلم هام من معالم قرطبة وكانت مقامة أعلى الوادى قبالة باب الصورة أو باب القنطرة قبلى قرطبة ، وتربط القنطرة بين مدينة قرطبة وربضها القبلى المعروف بشقندة . وقد تعهد حكام المسلمين هذه القنطرة بالاصلاح والترميم بسبب تعرضها للسيول . وتقوم القنطرة اليوم على ١٦ قوسا ترتكز على دعائم ضخمة .

٤ – الـرصيف :

كان يمتد من الجانب الشرقى لقرطبة حتى ما وراء القصر الخلافى من الجهة الغربية بحذاء الضفة اليمنى من نهر الوادى الكبير ، ويطل على باب القنطرة ، ثم يواصل امتداده بعد ذلك فيحيط بالسوق العظمى نحو البسيط الذى يقع فيه الموضع المعروف بالمصارة والمصلى .

٥ – المنيـات :

ومنها منية الناعورة الواقعة على الضفة اليمنى من الوادى الكبير لصق مصلى فحص المصارة وهى من انشاء الأمير عبد الله ، وأقام الخليفة عبد الرحمن الناصر بها قصرا عرف بقصر الناعورة . ومنها أيضا منيـة نصر الفتى مولى الامير عبد الرحمن الاوسط أقامها فى عدوة الربض القبلى واتخذها الخليفة الحكم المستنصر أيام ولايته للعهد منزلا له ، وفيها نـزل سفراء الأمبراطور البيزنطى قسطنطين السابع فى صفر ٣٣٨ . ومنها منية عجب جارية الحكم الربضى أقامتها فى مواجهة السد والرصيف ، والمنية العـامرية التى أسسها المنصور محمد بن أبى عـامر ٣٦٩ على بعـد ٩ ك. م غربى قرطبـة ، وحاطها بالجنـان والبساتين ، والمنيـة المصحفية التى أقامها الحاجب جعفر بن عثمان المصحفى فى عهد الخليفة الحكم المستنصر بالله بالموقع المعروف بألش غربى قرطبة .

٦ – مصليا المصارة والربض :

كان لقرطبة مصليان أو شريعتان لصلوات العيد والاستسقاء أقدمهما مصلى فحص المصارة الواقع غربى قرطبة على ضفة النهر بجوار منية الناعورة وهو المعروف بالمصلى العتيق ، والثانى المصلى الجديد الذى أقيم بربض شقندة بعد أن أخمد الأمير الحكم ثـورة الربض فى ١٤ رمضان سنـة ٢٠٢ هـ وسوى أبنيتـه بالارض .

٧ - حير الزجالى :

كان يقع فى شمال قرطبة خارج باب اليهود ، وينسب الى بنى الزجالى الذين لعبوا دورا هاما فى الادارة الأموية فى عهد عبد الرحمن الناصر وكان من أجمل متنزهات قرطبة وأبدعها .

٨ - القصر الفارسى :

كان يقع بظاهر قرطبة من الجهة الشمالية ، وكان من بين معاهد بنى أمية التى شهدت اشراقة حب ابن زيدون الوزير لولادة بنت الخليفة المستكفى .

٩ - دار الطراز :

كانت تقع بجوار قصر الخلافة بقرطبة من جهته الغربية ، أحدثها الأمير عبد الرحمن الأوسط الى جانب الدار البردية لمنسج الطرز الأميرية على أثواب الامير وحاشيته . وقد اتسعت الدار فى عهد عبد الرحمن الناصر وتولاها أيامه الفتى الصقلبى خلف الكبير ، ثم تولاها فى عهد الحكم المستنصر الفتى فائق النظامى .

١٠ - دار الصناعة :

انشأها الأمير عبد الرحمن الاوسط بعد الغارة النورمندية على اشبيلية ولكنها اقتصرت فى عهد الخليفة الناصر على انتاج التماثيل المعدنية والتحف .

(٣)

الآثار الاسلامية بقرطبة

١ - المسجد الجامع :

هو أعظم آثار المسلمين فى الاندلس وأروع أمثلة العمارة الاسلامية والمسيحية على السواء فى العصور الوسطى ، فان عناصره المعمارية والزخرفية تمثل مراحل التطور التى تعرض لها الفن الاسلامى فى الاندلس فى عصر الدولة الأموية . فعندما افتتح المسلمون قرطبة شاركوا أهلها النصارى كنيستهم المعروفة بشنت بنجنت st. Vincent وأقاموا فى شطر منها مسجدا نرجح أنه كان يقوم بفناء الكنيسة الواقع فى جهتها الشمالية ، وكان هذا المسجد لا يعدو سقائف تتابع مدها كلما ازداد عدد المصلين ، وكان ارتفاع هذه السقائف عن مستوى سطح الارض

يتنـــاقص تدريجيا كلما أقيمت سقيفة جديدة بحيث كان من المتعذر على المصلين النهوض فى اعتـدال لأداء الصلوات بسبب انحدار الارض نحو الوادى وتزايد ارتفاعها من جهة الشمال . واجه الامير عبد الرحمن الداخل هذه المشكلة ، فقرر انشاء مسجد جــامع جديد يشغــل الفراغ الذى تشغله الكنيســة والمسجد ذى السقــائف المتلاصقة ، يتناسب مع عظمة دولتــه ، فاشترى نصف الكنيسة من أصحابها النصارى وأوسع لهم البذل وفاء بالعهد الذى صولحوا عليه كما أباح لهم تجديد بنيان كنيسة شفت أجلح San Asciclo خارج الاسوار ، وعلى الفور بادر الامير بهدم بنيان الكنيسة والسقائف المعلقة ووضع أساس الجامع الجديد، فكان بيت الصلاة فيه يضم ٩ بلاطات تتجه عقودها عمودية على جدار القبلـة ، وتفصل بينها ثمانية صفوف من الأعمدة ركبت بأعلى تيجانها دعائم مربعة القاعدة لرفع أسقف بيت الصلاة ، وعقدت بين رؤوس العمد عقود متجاوزة على شكـل حدوة الفرس وظيفتها ربط الأعمدة فيما بينها ، بينما تنبت من أعلى الدعائم عقود نصف دائرية لحمل الجدران التى تتكىء عليها الأسقف الخشبية . ويتنـاوب فى جميع العقود السفلى والعليا اللونان الأصفر الشاحب والأحمر نتيجة لتناوب كتل الحجارة مع ثلاثة قوالب متلاحمة من الآجر تشكل صنجات العقود . وقد وفق مهندس المسجد بتلك الحلية البسيطة فى احداث تأثير جمالى فى النفس وتوفى الامير عبد الرحمن سنة ١٧٢ قبل أن يستكمل بناء المسجد ، فأكمله ابنه هشام الرضا من بعده وأقام للمسجد صومعته ولبيت الصلاة سقيفة لصلاة النساء ، وللصحن ميضأة ومجنبـات تدور حوله . ولما تولى الامير عبد الرحمن الاوسط الامـارة واكتظت قرطبة بالوافدين اليها وضاق بيت الصلاة عن ضم جموع المصلين ، زاد الأمير بلاطين جانبيين حفافى بيت الصــلاة سنة ٢١٨ فكمل عدد البـلاطات !! بلاطا ، ثم مد هذه البلاطات من الجهة القبلية نحو ٢٦ مترا فى سنة ٢٣٤ بعد أن فتح ثغرات فى الجدار القبلى القديم . وفى سنة ٢٤١ استكمل الامير محمد تنميق نقوش الجامع وطرزه وسجل ذلك فى نقش يزدان به عقـد باب الوزراء المعروف اليوم ببــاب سان استيبان . وفى عهد الخليفة عبد الرحمن النـاصر وسع صحن الجامع بما يتناسب مع اتساع بيت الصلاة ، وأقام فى ٣٤٠ صومعة ضخمة للجامع بـدلا من صومعة هشام التى تصدعت ، واتخـذ للصومعة الجـديدة مطلعـين منفصلين لكل منهما ١٠٧ درجة . وعندما تولى الحكم المستنصر الخلافة بعد أبيه سنة ٣٥٠ قرر توسعة بيت الصلاة باضافة زيادة جديدة من جهة القبلة شرع فيها سنة ٣٥٠ واستكملها فى ٣٥٤ وأقام فوق مدخل الزيادة قبة لانفاذ الضوء الى وسط مسطح بيت الصلاة ، ثم أقـام قبة ثانية تتقدم المحراب تحقيقـا لمبدأ التنـاسق والتوازن ، ثم أقام قبتين آخريين واحدة الى يمين قبة المحراب والثانية الى يسارها كما فتح على جانبى جوفة المحراب بــابين معقودين بعقد ممــاثل لعقد المحراب

الباب الغربى منهما هو باب المشرع الى الساباط وغرفة المنبر ، والشرقى باب المخزن الذى تحفظ فيه عدد المسجد من طسوت وشماعد وزيت للوقيد وكذلك المصحف العثمانى ، ونزل الفسيفساء على وجه المحراب وعقده وكذلك العقدين اللذين يطوقان فتحتى البابين الأيمن والأيسر ، كما أجرى الفسيفساء على جدار المحراب وعلى باطن القبة الوسطى التى تتقدمه . واتخذ للمسجد منبرا من خشب الساج والأبنوس والبقم عدد درجاته تسع درجات ، وحشواته ٣٦ ألف حشوة مسمرة بمسامير الذهب والفضة ومرصعة بالأحجار الكريمة ، كان يسير على عجل ويوضع بعد صلوات الجمع فى الغرفة المشار اليها . كما أقام أمام المحراب مقصورة من الخشب منقوشة الظاهر والباطن ، مشرفة الذروة ، أحاط بها خمس بلاطات من زيادته وأطلق أطرافها على البلاطات الستة الباقية وجعل لها ثلاثة أبواب بديعة النقش والزخرفة . وتعتبر زيادة الحكم أعظم ما أضيف الى جامع قرطبة من حيث البناء والزخرفة ، وهى التى زودت الجامع بتناسق أجزائه وتعادلها ، وتعتبر قباب هذه الزيادة الحكمية أهم عناصرها المعمارية ، فهى تقوم على هياكل من عقود بارزة متشابكة فى أشكال هندسية رائعة تختلف من قبة الى أخرى . أما المحراب الجديد فكان مثمن الشكل تكسوه من الداخل والخارج كسوة من التوريقات النباتية المحفورة فى الرخام حفرا غائرا ، وكانت تعلو جوفته خصة من الرخام على شكل محارة دقيقة الصنع .

وفى سنة ٣٧٧ هـ أضاف المنصور محمد بن أبى عامر فى بيت الصلاة من الجهة الشرقية ثمان بلاطات بطول الجامع بعد أن فتح فى الجدار الشرقى فتحات لتيسير الاتصال بين بلاطات المسجد ، فأصبح بيت الصلاة يشتمل بعد هذه الزيادة على ١٩ بلاطا . ولم يتعرض المسجد بعد هذه الزيادة العامرية الأخيرة لأية اضافات الى أن سقطت قرطبة فى يد فرناندو الثالث ملك قشتالة سنة ٦٣٣ هـ ، فتحول الى كنيسة عرفت بسانتا ماريا العظمى ، ومنذ ذلك الحين أخذ الجامع يفقد بالتدريج صورته الاسلامية ، فقد أقام فيه الملك انريكى الثانى المصلى المعروف بسان فرناندو لصق القبة الكبرى التى تعلو البلاط الاوسط من مدخل الزيادة الحكمية ، وأقام عليه قبة تقوم على هيكل من الضلوع البارزة المتقاطعة فيما بينها ، وتغطيها كسوة من المقرنصات الدقيقة . وفى سنة ١٥٢٣ م هدم الأسقف دون ألونسو مانريكى جانبا كبيرا من زيادة عبد الرحمن الاوسط وزيادة المنصور بن أبى عامر لاقامة كاتدرائية من الطراز القوطى فى قلب الجامع شوهت البناء الاسلامى تم بناؤها فى سنة ١٥٩٩ م ، كما أقيمت على جدران بيت الصلاة من الداخل مصليات عديدة ، ورغم كل هذه التشوهات التى أصابت بنيان الجامع الا أنه ما يزال يحتفظ اليوم بصورته الاسلامية . وتتمثل الاصالة المعمارية للجامع فى قبابه القائمة على الضلوع البارزة المقوسة والتى تتقاطع فيما بينها على نحو منتظم

مشكلة هيكلا معمارية وكسى ما بين الضلوع من فراغات بكسوة بنائية نقشت فيها محارات وقواقع وأشكال نجمية . وتعتبر هذه التشبيكات البارزة بقباب جامع قرطبة ابتكارا معماريا أصيلا أثر تأثيرا عميقا على نظام القباب الرومانسكية فى اسبانيا المسيحية وجنوبى فرنسا واستلهم منه المعماريون الفرنسيون فكرة اقامة القبوات القوطية المصلبة التى تغطى مساحات ممتدة ، كذلك تتمثل الاصالة فى طابقى العقود التى تمتد فى بيت الصلاة امتدادا لا يحده البصر ، وفى صفوف الدعائم التى تركب العمد ، وفى تناوب كتل الحجارة وقوالب الآجر فى صنجات العقود ، وفى التشبيكات المعمارية الرائعة التى تؤلف قواعد القباب والتى تحولت فى العصور الاسلامية التالية الى صيغ زخرفية تحلت بها واجهات البوائك المطلة على البحيرات الصناعية فى قصور الموحدين وبنى نصر ، وكذلك فى تتويج الصوامع بجوامع الموحدين فى المغرب والاندلس .

لقد كان جامع قرطبة مدرسة فنية معمارية وزخرفية تشععت تأثيراتها شرقا وغربا ، وسجلت بصماتها واضحة فى مئذنة جامع أحمد بن طولون بالقاهرة وكذلك فى تخطيط جامع تلمسان ونظام قبة المحراب فيه وقلدت قبابه فى كثير من قبوات الكنائس المسيحية باسبانيا وجنوبى فرنسا ، فقد انتقل نظام التقبيب القرطبى القائم على الحنايا البارزة المتقاطعة فيما بينها من قرطبة الى طليطلة ، فنراه ممثلا فى صور هندسية مختلفة بمسجد الباب المردوم ، ثم انتشر استعمال هذا النوع من القباب منذ ذلك الحين انتشارا كبيرا يشهد به العدد الهائل منها فى الكنائس المسيحية بطليطلة وفى مصلى توريس دل ريو وفى كثير من قبوات الكنائس فى قشتالة ونبارة ، بينما تحولت هذه القيم البنائية الأصيلة الى قيم زخرفية فى قباب المساجد الجامعة بالمغرب والاندلس .

٢ — آثار مدينة الزهراء :

هى مدينة خلافية أقامها عبد الرحمن الناصر على بعد نحو سبعة كيلومترات غربى قرطبة . ومن الثابت أن الخليفة الناصر أقدم على بناء هذه المدينة الخلافية اشباعا لرغبته فى البنيان وشغفه بالتشييد ، بالاضافة الى أن التوسع العمرانى فى قرطبة جعل قصرها الخلافى محاطا بالأسواق والدور السكنية مما تعذر معه الاقامة فيه واستقبال السفارات الوافدة من الغرب الأوروبى والمغرب الاسلامى ، ودفعه ولعه بالبناء ورغبته الجامحة فى اقامة مدينة خلافية أو مقر خلافى قريب من قرطبة ينعم فيه بالهدوء فى أيام راحته من مهام الدولة ويليق بعظمة الخلافة أمام الوفود والسفارات الأجنبية ، وأطلق عليها اسم الزهراء اما تفاؤلا بازدهارها أو لكثرة ما كان يحوطها من بساتين غنية بالزهور والرياحين ، أو نسبة لتمثال رومانى لامرأة تمثل فينوس كان منصوبا على الباب الرئيسى

للمدينة ، وأغلب الظن أن اسم الزهراء محرف من الزهرة وهو اسم فينوس عند العرب ، وكان ذلك مجالا خصبا لنسج القصص وابتكار الروايات التى اختلقها الرواة حول ولع الناصر بجارية تعرف بالزهراء ابتنى المدينة المذكورة باسمها وأنفق على بنائها ثلث ميزانية الدولة كل عام وطوال ٢٥ عاما من حكمه ، والمعروف أن المنصور بن أبى عامر حذا حذو الناصر فى بناء مدينة شرقى قرطبة أطلق عليها اسم الزاهرة . وأسند الناصر الى مسلمة بن عبد الله العريف بالنظر فى بنيان الزهراء ، وكان يساعده من عرفاء البناء عدد من الأمناء وتولى الاشراف العام على البنيان الحكم ولى عهد الخليفة . وكان أول ما أقامه عرفاء الناصر من قصور الزهراء قصر الخلافة الذى أحيط بالفصلان ، وكان يشمل على ١٢٠ دارا ومخازن وأهراء ، وكان يضم مجلسين رئيسيين الشرقى ويعرف بقصر المؤنس المشرف على الرياض والبساتين ، وهو نفس بيت المنام الخلاف الذى زود بحوض من الرخام الأخضر نصب فى وسطه وحفرت عليه نقوش تمثل صورا آدمية مذهبة ، كان قد جلبه أحمد اليونانى وربيع الأسقف من القسطنطينية ، وأدار حوله ١٢ تمثالا من النحاس مرصعة بالدر النفيس من انتاج دار صناعة قرطبة كانت تمج المياه من أفواهها . أما المجلس الغربى فكان يعرف بقصر البديع أو مجلس الذهب أو مجلس الاجراء ، وكانت جدرانه من القراميد المذهبة والرخام الملون ، وكسيت أرضيته بالرخام الملون الصافى ، وكان يتوسطه حوض مذهب كان الناصر يملأه بالزئبق . وكانت للمجلس ثمانية أبواب معقودة بحنايا من العاج والأبنوس المرصع بالذهب وأصناف الجوهر قامت على سوارى من الرخام الملون والبلور الصافى ، وكان يتوسط المجلسين بهو مركزى فسيح خصص للاحتفالات الكبرى باستقبال السفراء أو لمبايعة الخلفاء لعظم اتساعه لأعداد هائلة من الحضور ، وكان يحيط بقصر الخلافة فصلان فتحت فيها أبواب نذكر منها باب الأقباء وباب السدة الأعظم والباب القبلى الرئيسى الذى يعلوه تمثال الزهراء . وكان يحيط بالقصر بساتين وحظائر للفهود والنمور والسباع والفيلة والزراف مظللة الشباك ، وأبراج لمختلف أنواع الطيور وبحيرات للأسماك وحوض للسباحة مزود بدرج ، كما أقيمت فى المدرج الأدنى من المدينة أسواق وحمامات وخانات ومتنزهات وبيت للمال ودار لصناعة الآلات والتحف والحلى . وكانت دور الفتيان والصقالبة والعبيد تقع غربى المدينة أما دور الوزراء وأشراف الناس وكبار رجال الدولة فكانت تقع شرقى المدينة ، أما المسجد الجامع فكان يشتمل على بيت للصلاة يتألف من خمس بلاطات وما زالت آثار هذه البلاطات واضحة . استمرت مدينة الزهراء المقر الرئيسى للحكومة المركزية فى عصر الخلافة الى أن شرع المنصور محمد بن أبى عامر فى بناء مدينة الزاهرة فى سنة ٣٦٨ هـ ، وقد وضع انشاء هذه المدينة حدا لازدهار الزهراء ، وسلب منها

كل نشاطها الادارى والاقتصادى خاصة بعد أن انتقل المنصور الى الزاهرة فى سنة ٣٧٠ ونزلها بخاصته وعامته وشحنها بجميع أسلحته وأمواله ودواوينه . وعندما اشتعلت نار الفتنة البربرية بقرطبة تعرضت الزهراء والزاهرة لنقمة العامة من أهل قرطبة أتباع المهدى والبربر أتباع المستعين الذين اقتحموا المدينة وفتكوا بأهلها فى ربيع الاول سنة ٤٠١ هـ . ولم تلبث أطلالها أن أصبحت معينا لا ينضب من العمد والتيجان ولوحات الرخام وحنايا العاج وقراميد وبلور ورصاص ونحاس ، استغلها تجار الأنقاض أسوأ استغلال ، وبمرور الزمن أخذت أطلالها تختفى بالتدريج تحت كيمان الردم بتوالى العهود .

(٤)

بعض مظاهر الحضارة فى قرطبة فى العصر الاسلامى

(أ) الفنون والصناعات :

أ – من الغناء والموسيقى : اهتم أمراء بنى أمية منذ قيامها فى قرطبة بفن الغناء والموسيقى وما يتبعه من حركات ايقاعية راقصة ، فشملوا أهل هذا الفن برعايتهم ، وبعثوا فى استقدام مشاهير المغنيين من المشرق ، وكانوا يعقدون مجالس الأنس والطرب التى يحضرها الوزراء والأدباء والندماء للهو ، وكانت تتخللها رقصات على أنغام المزامير ونفخ الأبواق وقرع الدفوف والعزف على العود ، وكان توافد المطربين من المدينة أو من بغداد عاملا فى شيوع عقد هذه المجالس بقرطبة ، وارتبط ذلك برواج الشعر الغنائى والموشحات ، وأصبحت قرطبة بفضل تشجيع أمراء بنى أمية وعلى الأخص الأمير عبد الرحمن الاوسط ودخول زرياب الاندلس أهم مراكز فن الغناء والطرب فى المغرب والاندلس . ويعتبر زرياب المؤسس الحقيقى فى قرطبة لمدرسة الغناء والموسيقى وبفضله تحول هذا الفن الى فن شعبى شغف به القوم ، فتعددت مجالس الأنس والشراب التى تجمع العديد من المغنين والمغنيات حتى قيل أن أحد تلك المجالس ضم ما يقرب من مائتى مطرب ومطربة يضربن بمختلف الآلات من عيدان وطنابير ودفوف . وبرز من تلاميذ زرياب عدد كبير من المغنيين والموسيقيين كان لهم دور بارز فى النهوض بهذا الفن فى عصر الخلافة الأموية .

ب – الفنون الصناعية :

أنشئت بقرطبة فى عهد الامير عبد الرحمن الاوسط دار صناعة للسفن أنتجت عددا من السفن فى عهد الامير محمد لمهاجمة جليقية من البحر ، وقد تحولت هذه

الصناعة فيما بعد الى دار صناعة للتحف المعدنية والآلات ، وأضيفت اليها فى عهد عبد الرحمن الناصر دار أخرى لصناعة التحف العاجية والمعدنية وأدوات الزينة فى مدينة الزهراء . واختصت هذه الدار الاخيرة بانتاج العلب العاجية المخصصة لحفظ العطور والعنبر وحلى النساء ، وتزدان هذه العلب بنقوش محصورة فى جامات مفصصة تمثل صورا آدمية وحيوانية ومناظر من الحياة الاجتماعية ومجالس الطرب بين زخارف نباتية رائعة بلغت الغاية فى الدقة والروعة ، كما تحمل نقوشا كتابية بالخط الكوفى المزهر والمورق تتضمن أسماء من صنعت لهم وأسماء الصناع أو المشرفين على صناعتها .

كذلك اختصت دار صناعة قرطبة والزهراء بصناعة الطسوت والحسك وصفائح النحاس والقدور النحاسية والمباخر والمجامر والمهارس والقناديل والتماثيل البرونزية لحيوانات وطيور كانت تنصب على حواف البرك والأحواض لتمج المياه من أفواهها . واشتهرت قرطبة بصناعة المنابر للمساجد وكراسى المصاحف والمقاصير الخشبية وتفافيح الصوامع ، وظلت قرطبة تحتفظ بشهرتها فى صناعة المنابر فى عصر الخلافة وعصر دولتى المرابطين والموحدين ، ويحمل منبر جامع الكتبية بمراكش نقشا كتابيا يشير الى أنه صنع بمدينة قرطبة . كذلك ذاعت شهرة قرطبة فى صناعة الأوانى الزجاجية والأباريق والنمارق والاوانى الخزفية ، كما اختصت بصناعة تيجان الأعمدة وأبدانها وقواعدها والبيلات الرخامية وأحواض السقايات والكسوات الجدارية والعضادات وأرضيات القاعات . وقد وصلتنا أمثلة عديدة من هذه التحف تحمل نقوشا كتابية نطالع فيها أسماء لبعض الصناع وصورا حيوانية وآدمية وزخارف نباتية من فروع متموجة وتوريقات . وأهتم الامير عبد الرحمن الاوسط بانشاء دار للطراز بقرطبة خصصت لانتاج ثياب الأمراء والخلفاء من الخز والديباج والوشى .

(٢) الحياة العلمية :

نشطت الحركة العلمية بقرطبة فى العصر الأموى والعصور التالية بتشجيع من أمراء البيت الاموى الحاكم وخلفائهم بحيث أصبح العلم يمثل معلما من معالمها العظمى ، فكانت وطن العلماء والأدباء الوافدين من الشرق والغرب ، أجتذبتهم اليها فقصدوها ، وشملهم الحكام برعايتهم وأكرموا مثواهم وأحسنوا اليهم واصطنعوهم لخدمتهم . وكان ممن قصد قرطبة من علماء المشرق أبو على القالى ، وأبو العلاء صاعد بن الحسن البغدادى . كذلك اهتم بنو أمية فى الاندلس باقتناء الكتب النادرة وأرسلوا الى المشرق المتخصصين أمثال عباس بن ناصح الجزيرى لشرائها ، وكان الحكم المستنصر بالله الخليفة العالم أكثر خلفاء بنى أمية جمعا

للكتب . وفى أيامه بلغ عدد ما احتوته خزانة الكتب بقصر الخلافة ٤٠٠ ألف مجلد خصص لها الحكم حذاق النساخين والمهرة فى الضبط والمجيدين فى التجليد ، وكان لا يوجد فى خزائنه كتاب الا وله فيه تعليق أو نظر ، كما كان يعين الكتاب بالمال على كتابة مصنفاتهم ، كما شجع العلماء فى الرياضيات والفلك والطب والصيدلة على التصنيف فظهر فى عصره من العلماء مسلمة المجريطى فى العلوم والرياضة وأبو القاسم الزهراوى فى الطب وأبو الحسن الزهراوى فى الهندسة . ومن المؤسف أن مكتبة القصر الخلافى بقرطبة بددت بعد اقتحام البربر للمدينة فى سنة ٤٠٣ هـ ، فبيع أكثرها على يدى واضح العامرى ، ونهب ما تبقى منها عند دخول البربر قرطبة .

واحتفظت قرطبة بمكانتها العلمية فى عصر بنى جهور فظهر من علمائها المبرزين المفكر العظيم الفقيه الأديب أبو محمد على بن حزم القرطبى ، ومن أدبائها الشاعر ابن زيدون والكاتب أبو عامر أحمد بن شهيد صاحب رسالة التوابع والزوابع وشيخ مؤرخى الأندلس أبو مروان حيان بن خلف بن حيان القرطبى ، وتألقت بقرطبة فى العصر الاسلامى علوم اللغة والأدب وعلوم الدين وعلم الفلسفة والطب والعقاقير والهندسة ، وبرز فى هذه العلوم فى جميع مراحل تاريخها الاسلامى علماء متميزون نذكر منهم على سبيل المثال : أبو بكر بن قزمان فى فن الزجل ، ويحيى بن بقى فى التوشيح وجودى بن عثمان فى النحو ، ومحمد بن وضاح وبقى ابن مخلد وعبد الله محمد القنتورى القرطبى وأبو الوليد عبد الله بن الفرضى وبقى بن مخلد ومحمد بن عمر بن الفخار فى علوم القرآن والتفسير والحديث ، وبقى بن مخلد ومحمد بن عمر بن الفخار فى علوم القرآن والتفسير والحديث ، ومحمد بن سعيد ، وأحمد بن أحمد الدرانى ويحيى بن اسحاق ومحمد بن تمليخ وأبو القاسم الزهراوى فى الطب والجراحة ، وأبو عبد الله محمد بن مسرة القرطبى ، وأبو الوليد محمد بن أحمد بن رشد الحفيد الذى عرف فى الغرب الأوروبى باسم Averroes فى الفلسفة ، وأبو القاسم مسلمة بن أحمد المجريطى امام الرياضيين فى الاندلس زمن الحكم المستنصر وأبو القاسم أحمد بن الصفار المهندس وأبو الحكم عمرو بن أحمد الكرمانى القرطبى فى الرياضة والهندسة ، وأبو بكر يحيى بن أحمد بن الخياط المنجم فى الفلك .

الدكتور السيد عبد العزيز سالم

شخصية عبد الرحمن الأول الأموى
الملقب بالداخل وصقر قريش

يروى المؤرخ والوزير الغرناطى لسان الدين بن الخطيب ، « أن الخليفة العباسى أبا جعفر المنصور قال يوما لبعض جلسائه : أخبرونى من صقر قريش من الملوك ؟ قالوا ذلك أمير المؤمنين [أى المنصور] الذى راض الملوك وسكن الزلازل وأباد الأعداء . قال : ما قلتم شيئا ! . قالوا : فمعاوية ؟ قال : لا . قالوا : فعبد الملك بن مروان ؟ قال : ما قلتم شيئا ! . قالوا : فمن يا أمير المؤمنين ؟ قال : صقر قريش هو عبد الرحمن بن معاوية الذى عبر البحر ، وقطع القفر ، ودخل بلدا أعجميا منفردا بنفسه ، فمصر الأمصار ، وجند الأجناد ، ودون الدواوين ، ونال ملكا بعد انقطاعه بحسن تدبيره ، وشدة شكيمته . ان معاوية نهض بمركب حمله عمر وعثمان عليه ، وذللا له صعبه ، وعبد الملك بن مروان ببيعة أبرم عقدها ، وأمير المؤمنين (أى المنصور) بطلب عترته (أى أهل بيته) ، واجتماع شيعته . وعبد الرحمن ، منفرد بنفسه مؤيد بأمره ، مستصحب لعزمه . وطد الامارة بالاندلس ، وافتتح الثغور ، وقتل المارقين ، وأذل الجبابرة الثائرين» (١).

وهكذا صار عبد الرحمن منذ ذلك الوقت يلقب بصقر قريش ، بشهادة عدوه اللدود الخليفة العباسى أبى جعفر المنصور ، والفضل بما شهد به الأعداء .

واذا توقفنا قليلا عند كلمة «صقر» ، نجد أن لها فى المعاجم العربية معان كثيرة متقابلة Sentidos opuestos ، وهو أسلوب معروف عند العرب فى أساليبهم اللغوية والخطابية التى تتضمن المعانى المتقابلة . مثال ذلك كلمة «السفاح» التى لقب بها الخليفة العباسى الاول أبو العباس عبد الله بن محمد ، فهذه الكلمة لها معان متقابلة ، منها السفاك للدماء ، ومنها الكريم المعطاء ، الذى يسفح الدنانير ! فالعبارة التى وردت على لسان هذا الخليفة العباسى لأهل الكوفة فى قوله «يا أهل الكوفة أنتم أهل محبتنا فاستعدوا ، فأنا السفاح المبيح

---

(١) ابن الخطيب : أعمال الأعلام ص ٩ – ١٠

والثائر المبير» !! هذه العبارة تعنى أنه سفاح مبيح أى كريم معطاء مع أصدقائه ، وثائر مبير مع أعدائه .

وما يقال عن كلمة السفاح ، لقب الخليفة العباسى الأول ، يقال أيضا عن كلمة «صقر» لقب الأمير عبد الرحمن الأول . اذ أن هذه الكلمة لها أيضا معانى متقابلة تجمع بين القوة واللين : فهى تعنى طائر من جوارح الطيور كالصقر والباز والشاهدين والعقاب Halcón . وتعنى أيضا ضربة العصا أو الفأس . وتعنى كذلك شدة وقع الشمس وشدة حرها . وفى الوقت نفسه نجد أن كلمة الصقر تعنى أيضا عسل الزبيب والتمر وهو ما يطلق عليه اسم الدبس .

وهكذا نجد أن كلمة صقر التى لقب بها عبد الرحمن ، كلمة حلوة ومرة فى أن واحد ، تجمع بين الشدة والعنف ، وبين الحلاوة واللين ، وهذا ما ينطبق على شخصية عبد الرحمن فى الواقع : فهو القائد الفارس الشجاع الجسور الذى عبر القفار والجبال والبحار ، شريدا طريدا ، فهزم الأعداء وجعل من الاندلس دولة مستقلة بعد أن كانت ولاية تابعة لخلافة المشرق . وهو من ناحية أخرى الشاعر الرقيق والسياسى الذكى ، والفنان الموهوب الذى يعشق الزهور والأشجار وجمال الطبيعة ويهتم ببناء القصور والمساجد ... الخ .

أما لقب «الداخل» الذى لقب به عبد الرحمن ، فهى تعنى الداخل الى الاندلس . وهذا اللقب أطلق على شخصيات أخرى دخلت الاندلس قبل عبد الرحمن مثل شخصية الفارس عبد الجبار بن نذير الذى دخل الاندلس فى طالعة بلج بن بشر القشيرى سنة ١٢٤ هـ (٧٤٢ م) ، وسمى بعبد الجبار الداخل ونزل فى الجانب الغربى من قرطبة ، واليه ينسب باب عبد الجبار (١) . وهذا يعنى أن لقب «الداخل» ، لم يكن جديدا على الاندلس حينما لقب به عبد الرحمن .

وتجدر الاشارة هنا الى أن هذه المواهب Talentos العسكرية والشعرية التى تميزت بها شخصية عبد الرحمن ، هى مواهب متوارثة فى بنى أمية بصفة عامة ، فكثير من خلفاء وأمراء بنى أمية فى المشرق من قبل ، وفى الاندلس من بعد ، تمتعوا بمثل هذه الصفات أو بعضها . ونكتفى هنا بالاشارة الى أبيه الأمير معاوية بن هشام بن عبد الملك ، الذى كان قائدا للصوائف على الثغور البيزنطية فى شمال العراق والجزيرة ، بينما كان عمه مسلمة بن عبد الملك قائدا على الثغور الشامية وآسيا الصغرى وحاول غزو القسطنطينية من هذه الجبهة .

---

(١) العذرى : ترصيع الأخبار ص ١٥

وهكذا نجد مما تقدم أن عبد الرحمن ورث عن أبيه وأسرته جانبا من هذه المواهب العسكرية والأدبية . هذا الى جانب استعداد وذكاء فطرى خاص فيه جعله يتبوأ هذه المكانة الممتازة التى تشهد له بها أعماله وتصرفاته .

ومن أمثلة شجاعته ونشاطه أنه طوال مدة حكمه التى دامت ٣٣ سنة والتى قضاها فى كفاح مستمر مع معارضيه حرص على أن يلقى فيها خصومه منفردين فى الميدان ، فاستطاع بذلك أن يقضى عليهم واحدا بعد الآخر قبل أن يتكتلوا ضده . وهذه السياسة هى التى سار عليها حديثا نابليون بونابرت فكانت سر عظمته .

كذلك نلمس ذكاءه ودهاءه وحسن تصرفه فى موقعة المصارة Alameda فى جنوب غرب قرطبة سنة ١٣٨ هـ (٧٥٦ م) حينما اشيع فيها بين الجنود أنه يركب جوادا فارها سريعا كى يفر به وقت الهزيمة . فلما بلغ عبد الرحمن هذا الكلام ترك فرسه فى الحال وقال ان فرسى قلق لا يتمكن معه الرمى ، ثم ركب بغلا ضعيفا كى يقنع جنوده بأنه لن يولى ظهره للعدو . وحينما رآى أن مركزه الحربى يتحسن كثيرا اذا عبر هو وجيشه نهر الوادى الكبير ، أظهر لأعدائه أنه يريد الصلح بمناسبة حلول عيد الأضحى ، فوافقوا على ذلك ، ولكن عبد الرحمن بعد أن تم له عبور النهر ليلا أعلن بأنه لا صلح الا بعد اعلانه أميرا على الأندلس لكونه من سلالة الأمويين . وبهذا تمكن من الانتصار فى هذه الموقعة الفاصلة .

كذلك تظهر فروسية عبد الرحمن وجرأته عندما حاصره عميل الخليفة المنصور العباسى واسمه العلاء بن مغيث الجذامى فى مدينة قرمونه Carmona شرقى اشبيلية سنة ١٤٧ هـ (٧٦٤ م) . وأمام هذا الخطر جمع عبد الرحمن جنوده ، وأشعل نارا عظيمة ، وصاح فيهم قائلا «أمامنا الآن طريقان ، اما النصر أو الموت ، فاخرجوا معى خروج من لا يحدث نفسه بالرجوع» ، ثم رمى بجفن سيفه فى النار ، فثارت الحمية والنخوة فى نفوس جنوده ، ورموا بأجفان سيوفهم فى النار ، ثم اندفعوا خلف قائدهم فى هجوم جرىء خاطف مكنهم من خرق الحصار والانقضاض على العدو ، وتشتيت شمله وقتل قائده .

ويقال ان عبد الرحمن أرسل رأس العلاء الى المنصور الذى انزعج حين رآها وقال قولته المشهورة «الحمد لله الذى جعل بينى وبين هذا الشيطان (يقصد عبد الرحمن) بحرا . ولعل من مظاهر شدة عبد الرحمن وصرامته أنه لم يتردد فى قتل بعض أفراد أسرته المقربين حينما علم أنهم يتآمرون ضده . وحتى مولاه بدر رفيق صباه أيام محنته والذى ارتقى الى مرتبة قائد فى الجيش لم يتردد عبد الرحمن فى نفيه الى الثغور الشمالية بسبب بعض المال وان كان قد عاد وعفا عنه ثانية .

هذه الأمثلة السابقة ، توضح لنا جانبا من شخصية عبد الرحمن كقائد شجاع داهية قوى الشكيمة .

أما الجانب الآخر من شخصية عبد الرحمن ، فكان على النقيض تماما من جانبيها الاول . ويتمثل فى شعره الرقيق الذى قاله فى الحنين الى المشرق ، وفى وصف نخلة أثارت أشجانه ، كما يتمثل فى اهتمامه باستيراد أشجار الفاكهة وأصناف النبات ، وفى بناء القصور – مثل قصر الرصافة – ذات الأحواش Patios الداخلية المزينة بالزهور والورود ونافورات المياه .

كذلك تتمثل شخصية عبد الرحمن السياسية الدبلوماسية فى موقفه تجاه الخلافة العباسية . فعلى الرغم من عدائه لها ، واستقلاله السياسى عنها ، الا أنه استمر فى بداية حكمه يدعو للخليفة العباسى بالتبعية الروحية على منابر المساجد فى الاندلس ، باعتباره الخليفة الشرعى ، محترما بذلك الرأى الفقهى السائد فى ذلك الوقت حول نظرية الخلافة الاسلامية التى تقوم على أن الخلافة واحدة لا تتجزأ ولا تتعدد ، وأن الخروج عنها عصيان ، وأن الخليفة الشرعى هو متملك الحجاز أصل العروبة والاسلام . وكان الحجاز فى يد العباسيين . لهذا رأى عبد الرحمن من باب السياسة احترام هذا الرأى والدعاء للخليفة العباسى . ولكن لما اشتدت معارضة أفراد أسرته لهذه السياسة ، لدرجة أن بعضهم هدد بالانتحار وقتل نفسه اذا استمرت على ذلك ، اضطر عبد الرحمن الى وقف الدعاء للخليفة المنصور العباسى ، ولكنه مع ذلك لم يعلن نفسه خليفة ، وظل يلقب نفسه بالأمير أو ابن الخليفة . وهناك فرق كبير بين لقب خليفة ، وابن الخليفة .

هذا ومن المعروف أن نظرية وحدة الخلافة قد تغيرت بعد عهد عبد الرحمن الاول بمدة طويلة نتيجة لتغير الظروف وضعف الخلافة العباسية فى بغداد ، وقيام خلافة شيعية معادية فى المغرب وهى الخلافة الفاطمية . عندئذ أجاز الفقهاء أنفسهم تعدد الخلافة السنية ما دامت هناك مصلحة تقضى بذلك ، وخصوصا اذا كانت هناك مسافة كبيرة بين الخليفة والآخر تحول دون وقوع فتن بينهما . وعلى هذا الأساس أقدم حفيده عبد الرحمن الثالث على اعلان نفسه خليفة للمسلمين ولقب نفسه بالناصر لدين الله سنة ٣١٦ هـ (٩٢٩ م) فتحولت الاندلس من امارة الى خلافة .

هذه جوانب سريعة من شخصية عبد الرحمن صقر قريش . أما عن مظهره الخارجى ، فقد وصفه المؤرخون بأنه كان صبوح الوجه ، طويل القامة ، نحيفها (خفيف العارضين) ، أشقر الشعر ، له ضفيرتان ، ولا يعيبه سوى فقدان احدى عينيه Tuerto . كما أنه كان يحب اللون الأبيض ويؤثره على غيره من الألوان فى أعلامه وملابسه وقصوره . ويلاحظ أن اتخاذ عبد الرحمن اللون الأبيض شعارا له هو استمرار لشعار الأمويين فى المشرق من قبل ، وشعار الاندلس فى عهد أولاده وأحفاده من بعده .

د. أحمد مختار العبادى

الكناشـة الأنـدلسية

تـقـديـم

نشرت مكتبة الخانجى بالقاهرة سنة ١٩٨٥ الطبعة الأولى للقسم الأول من «كناشة النوادر» للمرحوم الشيخ عبد السلام هارون . وتضم خمسة بحوث للمؤلف نشرها فى مجلة مجمع اللغة العربية منذ الجزء ٤٣ من مجلة المجمع بتاريخ جمادى الآخرة ١٣٩٩ (مايو سنة ١٩٧٩) وتابع نشرها منذ ذلك التاريخ الى أن نشر المبحث الخامس منها فى ٢٦ من جمادى الاولى سنة ١٤٠٤ هـ/من فبراير سنة ١٩٨٤ .

وقد لاحظت أن نوادر كناشته أو مذكراته قد غلبت عليها المشرقية حتى كادت تخلو مما يمس الاندلس أو ينتمى اليها من نوادر التراث فظهر لى أن أحاول المحاكاة لا المباراة لأصل ما سبق الشيخ اليه بمعارضة أندلسية لكناشته .

فقيدت ما قابلنى من شوارد حسبتها تنتهى الى بعض غرضه مما قيده كما عرضت للتعليق على بعض ما حكاه وأورده .

ومن تقييداتى :

الأنموذج أو « الماكيت »

فى كتاب تحفة النظار فى غرائب الأمصار وعجائب الأسفار جـ ٢ ص ١٨٣ : ١٨٥ يصف ابن بطوطة رحلته الى الأندلس فيقول : «فوصلت الى بلاد الاندلس ... وأول بلد شاهدته من البلاد الاندلسية جبل الفتح « ... واستطرد ابن جزى — كاتب رحلة ابن بطوطة — فى الحديث عن هذا الجبل فقال : « وبه نزل طارق بن زياد مولى موسى بن نصير عند جوازه فنسب اليه فيقال له جبل طارق وجبل الفتح لأن مبدأه كان منه » وأن السلطان أبو عنان فارسى المرينى المتوفى ٧٥٩ هـ والذى حكم المغرب تسعة أعوام وتسعة أشهر قبل أن يموت مخنوقا على يد وزيره الحسن ابن عمر الفودوى قد « بلغ من اهتمامه بأمور الجبل أن أمر ببناء شكل يشبه

شكل الجبل المذكور فمثل فيه أشكال أسواره وأبراجه وحصنه وأبوابه ودار صنعته ومساجده ومخازن عدده وأهرية زرعه وصورة الجبل وما اتصل به من التربة الحمراء فصنع ذلك بالمشور السعيد فكان شكلا عجيبا أتقنه الصناع اتقانا يعرف قدره من شاهد الجبل وشاهد هذا المثال وما ذلك الا لتشوقه الى استطلاع أحواله وتهممه بتحصينه واعداده » .

وهذا يدل على أن العرب عرفوا النماذج أو « الماكيتات » واستفادوا منها فى أغراض حربية ومدنية على السواء منذ ذلك التاريخ .

الاستشفاء بالمياه المعدنية :

تقابلنا فى المصادر الاندلسية أخبار كثيرة حول معرفة الاندلسيين لفوائد الاستشفاء بالمياه المعدنية ، من ذلك ما جاء فى « الروض المعطار فى خبر الأقطار » للحميرى ص ٧٩ ، ٨٠ فى معرض حديثه عن مدينة بجانة بالاندلس أن « بشرقى بجانة على ثلاثة أميال جبل شامخ فيه معادن غريبة وفيه الحمة العجيبة الشأن ليس لها نظير فى الاندلس فى طيب مائها وعذوبته وصفائه ولدونته ونفعه وعموم بركته يقصدها أهل الأسقام والعاهات من جميع النواحى فلا يكاد يخطئهم نفعها ، ... واتخذوا على ذلك الماء قرية كثيرة الزيتون والاشجار وضروب الثمار .. تعرف بقرية الحمة .. وبجوفى مدينة بجانة حمة أخرى أغزر من الحمة الاولى الا أن الاولى أنجع فى الأسقام وأصلح للأبدان ، وهم يزعمون أن جرية الأولى على الكبريت وجرية هذه على النحاس .. (ولذا) يرحل اليها أهل المرية فى فصل الربيع بنسائهم وأولادهم باحتفال فى المطاعم والمشارب والتوسع فى الانفاق ، فربما بلغ المسكن فى الشهر بها ثلاثة دنانير مرابطة وأقل وأكثر» ويمكننا أن نقدر – على سبيل التقريب – مدى الاقبال على تلك الحمة حين نطالع زجلا لابن قزمان – أورده ابن سعيد الاندلسى فى كتابه « المغرب فى حلى المغرب » جـ ١ ص ١٧٣ – يقول فيه أنه استأجر دارا بربع دينار .

وكن اكريت دويرة من انسان
بربـاعى سكنت فيه زمان

ولا عجب فى ذلك فقد جمعت بين كونها متنزها ومتفرجا ـ كما أشار الحميرى ـ وبين كونها منتجعا ومستشفى للكثير من الاسقام والعاهات ففى « المعجم فى أصحاب القاضى الصدفى » لابن الأبار ص ٢٦٥ أن عبد الحق بن غالب ... لقى أبا على الغسانى «بغرناطة ناهضا الى حمة المرية للتداوى بمائها من علته الفالجية فى ذى قعدة سنة خمس وتسعين وأربعمائة فاستجازه وسمع منه ألفاظا فى اللغة

والأدب » وبالاضافة الى كونهم اتخذوا على تلك العيون ضروب الاشجار والأثمار فقد قسموها الى بيوت لاستحمام الرجال وبيوت لاستحمام النساء وهو ما ذكره ابن بطوطة « تحفة النظار » جـ ٢ ص ١٨٧ . اذ يصف رحلته بعد أن غادر مدينة بلش بقوله « ثم سفرنا منها الى الحمة وهى بلدة صغيرة .. وبها العين الحارة على ضفة واديها وبينها وبين البلد ميل أو نحوه وهنالك بيت لاستحمام الرجال وبيت لاستحمام النساء » .

أما وصف تلك الحمات فلم يقابلنا فى غير أبيات لابن زيدون ص ١٢٢ ق (٥٤) من ديوانه يصف حمة فى احدى جنات المعتمد ابن عباد بقوله :

جاورت حمـة مشيدة المبـنى لبـرق الرخـام فيـه وميـض
مـرمـر أوقـد الفرنـد عليـه سلسل بحـره الـزلال يفيـض
وسطهـا دميـة بروق اجتــلاء الكـل منهـا ويفتن التـبعيض

جنـازة موسيقى :

كانت وقعة قنيتس المشتهرة فى ١٣ ربيع الاول سنة ٤٠٠ هـ ، وكانت الغلبة فيها لسليمان بن الحكم بن سليمان بن عبد الرحمن الناصر على أمير قرطبة محمد بن هشام بن عبد الجبار الملقب بالمهدى القائم على الدولة العامرية .

وفى المجلد الاول من القسم الاول من الذخيرة ص ٤٤ أن تلك الوقعة قـد « أصيب فيها زربوط الطنبورى ، وأقام الطنبوريون أصحابه عليه مأتما مشهودا بعد الحادثة » .

وهو خبر طريف يظهر أن الوشائج المهنية قد قويت أسبابها وتعددت مظاهرها وهو ما لا يحدث عادة الا اذا كان أهل مهنة ما قد بلغوا من الكثرة وعلو المنزلة فى المجتمع مبلغا عظيما .

كـروية الأرض :

وفى تاريخ الاندلس الجزء الثانى الترجمة (١٤١٨) يترجم ابن الفرضى لمسلم ابن أحمد بن أبى عبيدة الليثى المتوفى ٢٩٥ هـ والمعروف بصاحب القبلة . من أهل قرطبة فيقول :

« قال أحمد بن عبد البر (أنه كان) عالمـا بالحساب والنجوم ، وكان مولعا بالتشريق فى قبلته .. فلذلك كان يقال له صاحب القبلة « ثم يسند ابن الفرضى الى أحمد بن محمد بن عبد ربه قوله فى أبى عبيدة صاحب القبلة :

أبـا عبيـدة ما السائـل عن خبـر تحكيـه الا سـواء والـذى سـألا
أبيـت الا شذوذا عـن جمـاعتنـا ولم تصب رأى من أرجى ولا اعتزلا
وقـلت ان جميـع الخـلق فى فلـك بهـم يحيط وفيـهم يـقسم الأجـلا
والارض كوريـة حف السماء بهـا فوقـا وتحتـا وصارت نقطة مثـلا
صيف الجنوب شتـاء للشمال بهـا قـد صـار بينهمـا هـذا وذا دولا
فمـا لكـانون فى صنعـا وقرطبـة فـردا وأيلـول يذكى فيهـا السؤلا
هـذا الدليـل ولا قول عـززت بـه من القوانين يجرى القول والعمـلا
كمـا استمر ابن موسى فى غوايتـه فوعـر السهـل حتى خلتـه جبـلا
أبلـغ معاوية المصغى لقولهمـا أنى كفـرت بمـا قـالا ومـا فعـلا

ولا يغيب عن الاذهان موقف الحضارة الاوربية من جاليليو منذ حوالى ٣٦٠ عامـا حين جهر بـالقول بكروية الأرض ونفى عنهـا الثبوت بينـا كان القول بكروية الارض ودورانها ميدانا للهذر والممازحة بين شعراء الاندلس منذ القرن الثالث الهجرى .

المحميـات :

اذا كانت الحضارات المعاصرة قد أولت الحيوات الطبيعية النادرة بحرية وبرية اهتماما ظاهرا خيفة انقراضها أو رغبة فى تكثير قليلها بما شاعت تسميته بالمحميات الطبيعية ، فان العرب قد سبقت الى ذلك منـذ العصر الجاهلى . فمن ذلك ما ذاع عن الاصل فى تسمية شقيقة النعمان والتى جاء فى معجم الفولكور للدكتور عبد الحميد يونس ص ١٥٤ أنها « زهرة حمراء فى لون الدم .. تتفتح فى النهار وتغمض فى الليل وتستدير نحو الشمس » يذكر القزوينى فى (« عجائب المخلوقات » انها تسمى أيضا « خد العذراء وبالفارسية « لا لا ») وثمة حكاية شعبية تقول ان النعمان بن المنذر قال حين مر بحيز تغطية شقائق النعمان ان كل من يقطف شقيقة ينزع كتفه » وفى « المعارف » لان قتيبة ص ٦١٠ « شقائق النعمان منسوبة الى : النعمان بن المنذر وكان خرج الى « الظهر » (*) وقد اعتم نبته بين أحمر وأخضر وأصفـر ، واذا فيـه من هذه الشقـائق شىء كثـير ، فقـال : ما أحسنها ! احموها ، فسميت : شقائق النعمـان » وفى « الذخيرة فى محـاسن أهل الجزيرة » القسم الثـانى / المجلد الاول ص ٢٠١ يودر ابن بسام أبيـاتا للأديب أبى الحسن ابن الاستجى يمدح بها المعتضد اسماعيل بن عباد ، ويصف الشقائق فيقول :

(*) الظهر – موضع (معجم البلدان) .

ان الشقائق من حمر الخدود قد اشـ ـتقت ومسودها من حالك اللمم
كأنها فى المروج الخضر آنية حمر قد اضطربت من قانىء الأدم
يا ابن الذى قد حماها فى منابتها فلم تزل فى حمى منه وفى حرم
معروفة باسمه فى كل مطلع محفوظة المنتمى مرعية الذمم
جدد لها من وكيد العهد حرمتها وصل لها محدث الاكرام بالكرم

ويعقب ابن بسام بقوله : «أشار الى أن جده كان النعمان (بن المنذر ابن ماء السماء) الذى نسب اليه الشقائق» .

التزلق على الماء :

وفى ديوان الصيب والجهام والماضى والكهام ص ٣٣٦ أبيات للسان الدين بن الخطيب (ت ٧٧٦ هـ) يصف ما أعجبه من «بحرى يتلاعب على شريط صاعدا ونازلا فى الفضاء ، مما قضى منه العجب :

وبحرى تلاعب فى شريط وحى الفعل متصل الصموت
تدلى وارتقى وسما وأهوى فأعجب فى التماسك والثبوت
فقلنا : ان يكن بشرا سويا ففيه غريزة من عنكبوت

وهذه رياضة بحرية كنا نحسبها من مبتكرات الحضارة الأوربية المعاصرة لكن أبيات ابن الخطيب أثبتت أن الاندلسيين عرفوها من قديم .

بابا نويل :

دأب الاندلسيون على الاحتفال بعيد رأس السنة الميلادية – وعيد النوروز معا أول يناير من كل عام وكانوا يسمونه عيد ينير ويطلقون على ليلة العيد ليلة ينير ، وقد تعددت مظاهر احتفالهم بين خروج للمتنزهات والفرج وتناول لأكلات ارتبطت عندهم بالاعياد كالمجبنات والاسفنج وبين صناعة لدائن العجين ولكن ابن الخطيب فى « الصيب والجهام » ص ٣٥٧ يقودنا الى أن نحدس مظهرا آخر من مظاهر الاحتفال بليلة ينير هو عجوز ينير التى نظنها الصورة الاولى التى تحولت بعد ذلك الى ما يطلق عليه الأوربيون بابا نويل ففى أبيات يرد بها ابن الخطيب على من كتب اليه كتابا فى غاية البرد :

«وان تشوفت الى زوجة ثانية حسبك من زوج
عجوز ينير بها تجتزى تأتيك للأرياح فى فوج
تضحك لحبيبك لها رعدة ضحك الحصا فى مطرح المرج»

فهو لا يراه أهلا للزواج مرة ثانية الا أن يتزوج عجوز ينير ، وقد أرعدتها الشيخوخة حتى ان رعدتها يسمع لها صليل كصوت الحصا على شاطىء البحر اذ يدفعه الموج ويتلاعب به حال علوه وهبوطه .

وتصوير العجوز على تلك الهيئة التى تشبه هيئة بابا نويل ونسبتها الى ينير لا يبعدان ما ذهبنا اليه .

طبيبات الأندلس :

فى كتاب طوق الحمامة لابن حزم الأندلسى ص ٥٨ يقول فى باب « السفير » « وأكثر ما يستعمل المحبون فى ارسالهم الى من يحبونه اما خاملا لا يؤبه له ولا يهتدى للتحفظ منه واما جليلا لا تلحقه الظنن . أو ذوات صناعة يقرب بها من الأشخاص . فمن النساء كالطبيبة والحجامة ، والسراقة والدلالة ، والماشطة والنائحة والمغنية والكاهنة ، والمعلمة والمستخفة ، والصناع فى المغزل والنسيج ، وما أشبه ذلك » .

وهذا نص يشير الى ممارسة النساء فى الاندلس لصنعة الطب والحجامة يظهر من خلاله أن المرأة قد مارست عديدا من المهن التى توائم طبيعتها كأنثى وتستجيب فى قسم منها لحاجات المجتمع الاسلامى اذ يشير الى تخصص المرأة فى بعض فروع الطب كأمراض النساء والى أنهم عرفوا ما يمكن أن نطلق عليه التمريض النسوى الذى تمثل فى ممارسة بعض النساء لمهنة الحجامة .

كيمياء :

وفى الروض المعطار فى خبر الأقطار يذكر الحميرى ص ٢٠٢ فى ثنايا حديثه عن حصن الكرس بالاندلس من عمل جيان أن « الفنش نزل عليه مدة وفيه القائد أبو جعفر بن فرج فارس مشهور بالشجاعة ، فرأى منه ضبطا وصبرا وحسن دفاع ، وكان عند الفنش مهندس من المسلمين المعاهدين بطليطلة فصنع لهما برجا عظيما من خشب ارتفع به على سور الحصن ، فلما أكمل المهندس عمله بعث الى ابن الفرج فى الباطن : انى صنعت هذا البرج اضطرارا لحفظ دمى وصون من ورائى من الأهل ، فاحتل فى احراقه لئلا تكون ذنوب المسلمين فى عنقى وعنقك ان تركته وأنت قادر عليه بأنواع الحيل وقد طليته بدهان خفى يقبل النار بسرعة فاعرف كيف تكون فى الكتم والابقاء على فاختار ابن الفرج من أنجاد الرجال جماعة ونهض بهم وبأيديهم القطران والكتان والنيران ودفع تحت الظلام بهم نحو البرج فأحرقه حتى صار رمادا ومات من كان فيه ومن حامى عنه ورجع سالما » .

واذا كان المسلمون قد تسنموا الذروة فى شتى مجالات العلوم لعشرات من القرون . فهذا اشارة الى معرفتهم خصائص المواد السريعة الاشتعال وقدرتهم على خلطها بمواد الطلاء بلطف وخفاء ودقة . بما يدخل فيما أظن فى باب الكيمياء الحرارية .

ديكور :

أ) وفى الصلة لابن بشكوال الجزء الثانى الترجمة (٦٨٩) أن أبا المطرف عبد الرحمن بن محمد بن سليمان – قاضى الجماعة بقرطبة – المتوفى ٤٠٢ هـ «جمع من الكتب فى أنواع العلم ما لم يجمعه أحد من أهل عصره بالاندلس .. وكانت كتبه فى مجلس جدرانه بالخضره ، وسمكه وسطحه ، والبرطل (*) أمامه والبسط الذى فيه ، والنمارق كلها خضر» . وهذه السطور الى جانب اعادتها لما هو معلوم عن ولع الأندلسيين بجمع الكتب فانها تثبت لهم الذائقه الفنية فى التعامل مع الألوان مما يعنى به فى الديكور أو ما يمكن أن نطلق عليه فن التنسيق .

ب) وفى الصلة أيضا الجزء الاول الترجمة (٧١) وهى لأبى عمر أحمد بن سعيد بن كوثر الأنصارى أحد فقهاء طليطلة والمتوفى سنة ٤٠٣ هـ . الذى يصفه ابن بشكوال بأنه كان فقيها متفننا ، كريم النفس ويرفع الى عبد الله بن سعيد بن أبى عون قوله : «كنت آتى اليه (يعنى الى ابن كوثر) من قلعة رباح وغيرى من المشرق ، وكنا نيفا على أربعين تلميذا ، فكنا ندخل فى داره فى شهر تونبر ، ودجنبر ، وينبر (يعنى : نوفمبر وديسمبر ، ويناير) فى مجلس قد فرش ببسط الصوف مبطنات ، والحيطان باللبود من كل حول ، ووسائد الصوف وفى وسطه كانون فى طول قامة الانسان مملوءا فحما ، يأخذ دفئة كل من فى المجلس» .

ووصف المجلس فى النص السابق يؤكد مرة ثانية على أخذهم بمقتضيات فن التنسيق من جهة الوظيفة ومن جهة الشكل اذا استخدموا ما يعرف اليوم بالحوائط و «الأرضيات» العازلة الى جانب المدافىء ووسائد الصوف ليتقوا بذلك قسوة الشتاء عندهم وهو ما يشير الى مستوى التمدن الذى بلغوه .

جـ) وفى الجزء الاول من نفح الطيب ص ٢٠١ ، ٢٠٢ أنه «فى تنتالة من عمل مرسية تعمل البسط التى يغالى فى ثمنها بالمشرق .. ويصنع فى مرسية من الأسرة المرصعة والحصر الفتانة الصنعة ما يبهر العقل» .

(*) البرطل : يقابل بالاسبانية (portal) أى المدخل .

وفى الجزء الثالث من نفح الطيب ص ٢٢١ يورد المقرى رسالة الشقندى فى الدفاع عن الاندلس وفيها قوله يعدد مزايا مدينة مرسية بأنها « اختصت بالبسط التنتلية التى تسفر لبلاد المشرق وبالحصر التى تغلف بها الحيطان المبهجة للبصر .. » .

وفى هذا اشارة الى أن الاندلسيين والمشارقة قد اعتادوا على تغليف الحيطان بالحصر الفتانة المبهجة للبصر فسبقوا بذلك الى استعمال ورق الحائط الذى يظن الكثيرون أنه من مبتكرات المدنية الحديثة . كما أنه يسمح لنا بالحدس بأن كلمة دانتيل التى دخلت عديدا من اللغات للدلالة على نوع من الوشى انما هى تحريف لكلمة تنتالى نسبة الى تنتالة المذكورة .

طريقة محمد بن عبد الوارث لتعليم العميان :

وفى « التقريب لحد المنطق والمدخل اليه بالألفاظ العامية والأمثلة الفقهية » لابن حزم الاندلسى (٣٨٤ – ٤٥٦ هـ) ص ١٩٢ .

قال ابن حزم : « ولقد أخبرنى مؤدبى أحمد بن محمد بن عبد الوارث أن أباه صور لولد كان له ولد أعمى أكمه حروف الهجاء أجراما (*) من قيرثم ألمسه اياها حتى وقف على صورها بعقله وحسه ثم ألمسه تراكبها وقيام الأشياء منها حتى تشكل الخط . وكيف يستبان الكتاب ويقرأ فى نفسه ورفع بذلك عنه غصة عظيمة . وأما الألوان فلا سبيل الى ذلك فيها وليس الا الاقرار بما قام به البرهان وان لم يتشكل فى النفس أصلا » .

فمحمد بن عبد الوارث قد شكل أجسادا من القير على هيئة حروف الكتاب وألمس ابنه الأعمى الأكمة اياها مفردة حتى وقف على صورها بعقله وحسه ثم ألمسه تراكبها وقيام الأشياء منها حتى تشكل الخط . ثم انتقل به الى كيفية استبانة الكتاب والقراءة بنفسه . فانتهى من تعليمه الحروف ثم الكلمات ثم الجمل الى أن وصل به الى القراءة واذا كانت هذه الطريقة فى تعليم الأعمى قد نجحت الى حد أنها رفعت عنه غصة عظيمة ولم يستعص عليها الا ادراكه للألوان . ولما كان ابن حزم قد ولد ٣٨٤ هـ والمظنون أن مؤدبه كان يكبره بعقد أو عقود وأن ما أورده ابن حزم حكاية المؤدب عن أبيه ، فان لنا أن نقرر أن الأندلسيين اهتدوا مبكرا الى جوهر الفكرة لما عرف بعد ذلك بطريقة «برايل» .

* * *

(*) (الجرم «الجسد» والجمع أجرام) المصباح المنير : مادة جرم .

توليـد الطاقـة :

يظهر من بعض الاخبار المتناثرة فى المصادر الاندلسية أن العرب بعد فتحهم لاسبانيا قد وقعوا على بعض الآثار التى خلفها أهل البلاد قبل أزمان متعاقبة من الفتح ، فبثوا أوصافها فى كتبهم على سبيل الدهشة مما وقفوا على مرماه وغرضه أو على سبيل التساؤل والحيرة مما لم ينفذوا الى غاية الآوائل من انشائه وعمله فالحميرى فى الروض المعطار ص ٥٤٨ ، ٥٤٩ عندما أتى على ذكر حصن المنكب بالاندلس قال « وبقرب الحصن من ناحية الشمال ديماس عظيم مبنى من حجارة مربع الأسفـل محدد الأعلى ارتفـاعه نحو مائة ذراع ، فى رأسه منفس للمـاء المجلوب اليها ، وقد نحت فى عرض جهة الديماس الجنوبية من أعلاه الى أسفله مصب للماء — حتى وصل الى الارض فدل أن الماء كان مجلوبا من موضع هو أرفع من هذا الصنم » .. قال بعض أهل الاخبار ما هو كالتفسير لما قدمناه وسط المنكب بناء مربع كالصنم ، أسفله واسع وأعلاه ضيق به حفيران من جانبيه ، متصلان من أسفله الى أعلاه ، وبازائه من النـاحية الواحدة فى الارض حوض كبـير يأتى اليه المـاء من نحو ميل على ظهر قنـاطر كثيرة معقودة من الحجر الصلد ، ينصب ماؤها فى ذلك الحوض ، ويذكر أهـل المعرفة من أهل المنكب أن ذلك الماء كان يصعد الى أعلى المنار وينزل الى الناحية الأخرى فيجرى هناك الى رحى صغيرة كانت وبقى أثرها الآن ، على جبل مطـل على البحر ، ولا يعلم ما المراد بذلك » .

ولئن اختلفت التفـاسير التى أوردها الحميرى لبيـان طبيعة هذا الأثـر ، وتفاوتت فى التفاصيل أو صحة الفهم فـانها تتراكب فى النهـاية لتكون صورة واضحة لدرجة من التقدم العلمى تمثلت فى اهتدائهم الى تحويل مياه السيول والأمطار الى طاقة حركية من خلال الافادة من قانون الخاصية الشعرية ومن ثم الوقوف عن كثب من معرفة الكهرباء بناء على قانون بقاء الطاقة « الطاقة لاتفنى ولا تستحدث من عدم » .

وهناك نادرة أخرى يكتنف الغموض تفاصيلها ودقائقها لكنها متعلقة ايضا بتوليد الطاقة الحركية من الميـاه فقد ذكر الحميرى فى حديثه عن مدينة ماردة ص ٥١٨ ،٥١٩ من الروض المعطار أن بها دارا « يقال لها دار الطبيخ وهى فى ظهر القصر ، وكان الماء يأتى فى دار الطبيخ فى ساقية هى الآن باقية الآثر فتوضع صحاف الذهب والفضة بأنواع الطعام فى تلك الساقية على الماء حتى تخرج بين يدى الملكـة ، فترفع من على المـوائد ، ثم اذا فرغ من أكـل ما فيها وضعت فى الساقية ، فتستدير الى أن تصل الى يد الطباخ بدار الطبيخ ، فيرفعها بعد غسلها ثم يمر ذلك الماء فى سروب القصر » .

ويقتضى الانصاف أن نلفت النظر الى أن النادرتين المذكورتين قد سبقتا دخول الفاتحين العرب الى الاندلس ويبدو أن هذا السبق العلمى تواصل بعد الفتح اذ نرى أكثر من اشارة يمكن ادراجها فى نفس المعنى .

ففى الجزء الثانى من جذوة المقتبس للحميدى ص ٦٢٩ الترجمة (٩٣٩) لأبى سعيد بن قالوس وكان شاعرا أديبا أنه قال فى رجل «يعرف بابن مدرك ، ادعى عمل آلة تتحرك فى الساقية دون محرك

قل لابن مدرك الذى لم يدرك ... اخراج ماء البئر دون محرك
طرق الحماقة جمة مسلوكة ... وطريق حمقك قبل لما يسلك

وفى ديوان ابن حمديس الصقلى ص ١٩٣ نراه يقدم لاحدى قصائده بقوله «قال فى ساقية ماء مستديرة فى بستان والندامى على جوانبها متقابلون ، بحيث يضع ساقيهم لمن أراد أن يسقيه منهم فى مائها زجاجة مضمنة خمراً ويقول : كاسك يا أبا فلان ، فيجرى بها الماء الى يده فيتناولها ويشرب ما فيها ويرسلها فى الماء الى ذلك فتعود الى يد الساقى من ناحية أخرى :

وساقية تسقى الندامى بمدها ... كؤوس من الصهباء طاغية السكر
يعوم فيها كل جام كأنما ... تضمن روح الشمس فى جسد البدر
اذا قصدت منا نديما زجاجة ... تناولها رفقا بأنمله العشر
فيشرب منها سكرة عنبية ... تنوم عين الصحو منه وما يدرى
ويرسلها فى مائها فيعيدها ... الى راحتى ساق على حكمه تجرى
كأنا على شط الخليج مدائن ... تسافر فيما بيننا سفن الخمر

أول محاولة للطيران :

دأب القائمون على أمر تأليف الكتب المدرسية فى عصرنا على تصوير محاولة عباس بن فرناس التاكرنى (ت ٢٧٤ هـ) الطيران على نحو ساذج ومخالف لغير حقيقة تاريخية متعلقة بتلك المحاولة - التى لا يختلف على كونها أول محاولة للطيران فى تاريخ الجنس البشرى - وبهذا يلقى فى روع الناشئة أن شأن محاولة ابن فرناس لا يعدو شأن ما يفعله بعض الأطفال اذ يلقون بأنفسهم من حالق ومبلغ ظنهم أنهم سيهبطون بسلام كما هبط أبطالهم على شاشات السينما أو التلفاز .

بينا حقيقة الامر أن ابن فرناس لم يكن مجرد رجل حالم ، ولم تكن البيئة والناس الذين عاش فى أكنافهم بعداء عن القمة التى تسنمتها حضارة العصر

كما أن تلك المحاولة لـم تنته بموته كما فهموا ثم زعموا ومن ثم فـان أهميتها لا تقف عند السبق والريادة وانمـا يمكن النظر اليها والحكم عليهـا بالعلمية والنجاح .

لم يكن عالمنا الفذ عباس بن فرناس من آحاد النـاس وعامتهم بحيث يغرى بالوهم ويقدم على محاولة توشك أن تكون انتحارا ما لم يكن قد انتهى اليها بعد مبلغ رفيع من الاحاطة بها وبشتى احتمالات الاخفاق وسبل تحاشيها لا سيما وأن العجز عن ادراك النجاح فيها يعنى هلكا محققا .

كان ابن فرناس من أعلام العلماء فى عصره ما لم يكن أعلمهم وكان مبرزا فى جوانب متعددة للمعرفة حتى وصفه ابن حيان مؤرخ الاندلس كما جاء فى المغرب جـ ١ ص ٣٣٣ بأنه : « حكيم الاندلس الزائد على جماعتهم بكثرة الادوات والفنون وكان فيلسوفا حاذقا ، وشاعرا مفلقا (*) مع علم التنجيم ، وهو أول من استنبط بالاندلس صناعة الزجاج من الحجارة .. كثير الاختراع والتوليد واسع الحيل » وفى النفح جـ ٣ ص ٣٧٤ أنه « صنع الآلة المعروفة بالمنقانة ليعرف الأوقـات على غير رسم ومثال (**) .. وصنع فى بيته هيئة السماء وخيل للناظر فيها النجوم والغيوم والبروق والرعود ، وفيه يقول مؤمن بن سعيد :

سماء عبـاس الأديب أبى الــ ـقاسم ناهيـك حسن رائقهـا

.. الى آخر الأبيات » .

فالاشارات متعددة الى تعـدد جوانب عبقريته والى بيـان بعض ما أنجزه فى بعض ميادينها .

على أن الشىء الاهم فى دلالته على نجاح المحاولة أنها لم تنته بحتفه .

ومن ثم فلابد أن يكون هناك سر تقنى أسدل الستار عليه الى يومنا لأن أحدا لم يهتم بكشفه أو لأن عوادى الزمن حالت بيننا وبينه وقد يكون مرجعه الى أن المحاولة لـم تتواصل بعد ذلك فعدت فى نظر جماهير النـاس وجماعة العلماء محاولة فاشلة أو لأن ابن فرناس ضن بأسرارها على غيره فرث حبل العلم بها أو انقطع .

(*) راجع ترجمته فى بغية الملتمس الجزء الثانى ص ٥٦١ حيث قـال فى ترجمته «شاعر أديب مشهور» وأورد له شعرا وفى المقتبس أورد ابن حيان بعض قصائده كما أورد له ابن سعيد شعرا فى «المغرب» .

(**) المنقانة أو المنجانة أو الميقاته/الساعة فى لغة أهل المغرب .

ففى المغرب فى حلى المغرب . جـ ١ ص ٣٣٣ أنه تهيأ له «أن استطار فى الجو من ناحية الرصافة واستقل فى الهواء فحلق فيه حتى وقع على مسافة بعيدة» وفى النفح جـ ٣/٣٧٤ أنه «احتال فى تطيير جثمانه ، وكسا نفسه الريش ، ومد له جناحين ، وطار فى الجو مسافة بعيدة ، ولكنه لم يحسن الاحتيال فى وقاعه فتأذى فى مؤخره ولم يدر أن الطائر انما يقع على زمكة ولم يعمل له ذنبا» .

فقد تأتى له الطيران لمسافة بعيدة والتغلب على جاذبية الارض حتى يهبط بارادته غير أنه لم يحسن الهبوط احسانه للطيران فأصيب فى مؤخره مجرد اصابه عبر عنها بأنه «تأذى فى مؤخره» فحق لمعاصره مؤمن بن سعيد الذى اشتهر بمهاجاته أن يصور نجاح تلك المحاولة بقوله / نفح/جـ ٣/٣٧٤

يطم على العنقاء فى طيرانها　　　اذا ماكسا جثمانه ريش قشعم

ومن تعقيباتى على بعض ما أورده المرحوم العلامة عبد السلام هارون فى الجزء الاول والوحيد المطبوع من «كناشة النوادر» .

(أ) جاء فى كناشة النوادر ص ٦٢ ، ٦٣

مقاومة الجراد :

ظاهرة حضارية أصبحت ذات شأن كبير فى عصرنا ، وهى الآن داخلة فى نطاق التعاون والتنظيم الدولى . والجراد آفة خطيرة تقضى على الزروع والثمار، ان لم تقاوم مقاومة جادة أهلكت الحرث والزرع والغلات .

جاء فى تاريخ ابن الوردى فى حوادث سنة ٧٤٨ وفى المحرم ص ٦٣ ظهر بين منبج والباب ، جراد عظيم ، من بزر السنة الماضية ، فخرج عسكر من حلب ، وخلق من فلاحى النواحى الحلبية ، نحو أربعة آلاف نفس ، لقتله ودفنه ، وقامت عندهم أسواق ، وصرفت عليهم من الرعية أموال .

وهذا النص يظهرنا على ما كان من التعاون المتكامل ، يشترك فيه الجيش مع الفلاحين ، وتساق فيه التبرعات الشعبية ، وتنظم له حملة شاملة تقام فيها الأسواق المنظمة ، ولا ينتهى فيه الأمر الى ابادة الجراد ، بل يشفع ذلك بدفنه ، مبالغة فى الابادة ، واحتراسا من فقس البيض .

وفى ذلك يقول ابن الوردى :

قصد الشام جراد　　　سن للغلات سنا
فتصالحنا عليه　　　وحفرنا ودفنا

وهنـاك نص سابق على النص الـذى أورده الشيخ عبـد السلام هارون بشأن المقاومة للجراد .. فقد ورد فى « المعجم فى أصحاب القاضى الصدفى » ص ١٩٩ أن أبا على المنصور بن محمد بن الحاج داود بن عمر الصنهاجى اللمتونى « ناب عن أبى زكريا بن غانية فى ولاية بلنسية أثناء حركاته وغزواته .. وأضر الجراد بأهلها فى بعض الأعوام ، فكان هو الخارج بهم لابادته ، وربما اشتد فى ذلك على الناس حتى قال أبو الحسن ، المعروف بابن الزقاق ..

لنـا ملكـان حازا كـل فخر   بما ملكـاه من رق الأعـادى
فيحـيى للفـوارس مستـعـد   وأنـت أبـا عـلى للـجـراد »

والبيتان فى ص ١٣٨ من ديوان أبى الحسن على بن الزقاق المتوفى بين ٥٢٨ ، ٥٣٠ هـ ومعنى هذا أن واقعة مقاومة المنصور بن الحاج للجراد كانت قبل التاريخ المذكور فى كناشة هارون .

خيـال الظـل :

وفى « كنـاشة النوادر » ص ٩ . أن خيال الظـل « هو الأصل الاول للسينما المعاصرة ، اذ تتحرك الأشخاص والاشكال خلف ستر وقد سلط عليها الضوء ، فتبدو صورها متحركة من خلف الستر . ومن أقدم النصوص التى سجلت فيها هذه الظاهرة ، قول ابن الجوزى المتوفى سنة ٥٩٧ أى منذ ثمانية قرون :

رأينا خيال الظـل أعظم عبرة   لمن كـان فى أوج الحقيقة راقى
شخوص وأشكال تمر وتنقضى   وتفنى جميعا والمحرك بـاقى

النجوم الزاهرة ٦ : ١٧٦

وكلامه هنا مطوى على أمرين :

أولهما : ما يقرره من أن الخيال هو الاصل الاول للسينما وهو ما نتـابعه فيه ونقره عليه استنادا الى قيام هذا الفن على حركة الاشخاص والاشكال خلف الستر وتسليط الضوء عليها كمـا وضح العلامة أحمد تيمور باشا فى كتـابه «خيال الظل واللعب والتماثيل المصورة عند العرب» ص ١٩ ، ٢٠ فقـال انهم « يتخذون له بيتا مربعا يقام بروافد من الخشب ، ويكسى بالخيش أو نحوه من الجهات الثلاث ، ويسدل على الوجه الرابع ستر أبيض يشد من جهاته الاربع شدا محكما على الأخشاب ، وفيه يكون ظهور الشخوص ، فاذا أظلم الليل دخل اللاعبون هذا البيت ، ويكونون خمسة فى العادة .. فاذا أرادوا اللعب أشعلوا

نارا قوامها القطن والزيت تكون بين أيدى اللاعبين ، أى بينهم وبين الشخوص ويحرك الشخص بعودين دقيقين من خشب الزان ، يمسك اللاعب كل واحد بيد ، فيحرك بهما الشخص على ما يريد ، وتتخذ الشخوص من جلود البقر ثم يصبغونها بالأصباغ على ما تقتضيه ألوان الوجوه والثياب وأجسام الحيوان وجذوع الاشجار وأوراقها وثمارها وأحجار المبانى وغير ذلك – بحيث اذا عرضت « الصور » أمام ضوء النار المشتعلة ظهرت زاهية بهية لشفوف تلك الجلود » وهذا الوصف لآلية الخيال هو ما أطلق عليه ابراهيم حمادة فى كتابه « خيال الظل وتمثيليات ابن دانيال » « ميكانيكية المخايلة » وهى ميكانيكية قريبة للغاية من فن السينما الى حد يمكننا من الجزم بأن فن « السينما » لا يعدو أن يكون تطويرا لخيال الظل وبناء على قواعده .

ومما يؤيد تلك الوشيجية بين الفنين أن تيمور ص ١٩ يعلل لدروس فن الخيال بظهور السينما فبعد أن كان للناس شغف به فى مصر حتى أوائل القرن الرابع عشر الهجرى « اخترع الافرنج (الصور المتحركة) وكثرت أماكن عرضها فى مصر ، فأكب الناس عليها وهجروا أماكن الخيال فأبطلت » .

أما الامر الثانى فهو اشارته الى أن أبيات ابن الجوزى ت ٥٩٧ هـ من أقدم النصوص التى سجلت فيها ظاهرة خيال الظل ، وهو قول لم يضف اليه الدارسون العرب فيما نعلم شيئا الى اليوم (*) فيما عدا استثناء واحدا سنقف أمامه فى موضعه وجماع الامر أن الدراسات التى عنيت بالخيال – انتهت الى ما ذكره ابراهيم حماده فى ص ٩ من «كتابه خيال الظل وتمثيليات ابن دانيال» من أن « أقدم الاشارات العربية التى وردت عن خيال الظل (المصرى) ترجع الى أواخر العصر الفاطمى وذلك عام ١١٧١ م/٥٦٧ هـ » و « توجد اشارات أقدم منها لكنها خارج النطاق الجغرافى المصرى » فى عهد مظفر الدين صاحب أربل (العراق ٥٤٩ – ٦٣٠ هـ) .

أما فى الاندلس فتوجد اشارتان الى معرفة الاندلسيين لخيال الظل قبل المشارقة (مصريين وعربا) بنحو قرن وربع وهذا ما لم ينتبه اليه من قبل أحد من الباحثين .

وقد وردت الاشارة الاولى فى الذخيرة ق ١ م ٢ ص ٦٥٠ تضاعيف رقعة للوزير الكاتب أبى جعفر أحمد بن عباس المتوفى ٤٢٧ هـ يقول فى فصل منها « فأقروا الطير فى وكناتها ، واتركوا القطاة بمنامها ، وكونوا تجافيف الانس ، وصور الحمامات ، وخيال الظل أو (كسراب بقيعة يحسبه الظمآن ماء حتى اذا جاءه لم يجده شيئا) (*) » .

أما الثانية فقد وردت فى فصل من احدى مقامات الوزير الكاتب أبى حفص عمر بن الشهيد — الذى لا نعرف عن تاريخ مولده ووفاته غير قول الحميدى فى جذوة المقتبس فى تاريخ علماء الاندلس جـ ٢ ص ٤٧٨ « وقد شاهدته فى حدود الأربعين وأربعمائة بالمرية ، وكتبت من أشعاره طرفا » يقول بن الشهيد فى قطعة من مقامته التى أثبتها ابن بسام فى الذخيرة القسم الاول — المجلد الثانى ص ٦٧٦ — ٦٧٧ « وملنا الى منزل بدوى ، ذى هيئة وزى .. ثم مال بنا الى بيت مكنس . منوع مجنس قد جلله حصرا بدوية وغشاه بسطا يدوية ، ومد فيه شرائط وحبالا ، كأنه يريد أن يخرج خيالا وعلق منها غلائل وملاءات وهمامين وسراويلات ، وكم شئت من خرق معصفرة ، وعصائب مزعفرة ، حتى المقنعة والخمار ، والدلال المستعار » واذا كان ابن عباس قد أتى على ذكر الخيال عرضا فان وصف ابن الشهيد يشف عن معرفة بهذا الفن والمام بأدواته ، حين عدد ما اجتمع للبدوى فى بيته من حصر وبسط وغلائل وملاءات ، وهمامين وسراويلات وخرق معصفرة وعصائب مزعفرة ومقانع وخمر وجمم أو شعور مستعارة .

وأشار الى ما مده البدوى من شرائط وحبال شأنه فى هذا شأن مخرج الخيال ، فأوفى على جانب من الأدوات المعدودة فيما تقتضيه ميكانيكية المخايلة ؛ من بناء للديكور أو تنسيق لمكان المخايلة بحيث يوحى ببيئته ما أو عصر بعينه ومن تعدد لأشكال الملابس وألوانها وقطعها بحيث تسعف مخرج الخيال فى الباس الشخوص لبوس الحال التى تضعها فيها الحكاية المخايل بها .

* * *

ولا تضن علينا مصادر التراث الاندلسى باشارة ثالثة لسبق الاندلسيين للمشارقة فى معرفة فن المخايلة وفى ظهوره عندهم فى شكل يخالف فى ميكانيكية المخايلة الشكل الذى عرفه المشارقة وألفوه الى حد كبير ففى « الأخلاق والسير فى مداواة النفوس » لابن حزم الاندلسى ت ٤٥٦ هـ ص ١٢١ يقول ابن حزم : « أشبه ما رأيت بالدنيا خيال الظل ، وهى تماثيل مركبة على مطحنة خشب ، تدار بسرعة فتغيب طائفة وتبدو أخرى » .

وقد نبه د. الطاهر مكى محقق الكتاب/هامش ص ١٢١ لكن « هذه الفقرة بالغة الأهمية فى التأريخ لفن خيال الظل ، لأنها تعنى أنه وجد فى الاندلس فى فترة مبكرة ، تعود الى أواخر القرن العاشر أو أوائل القرن الحادى عشر الميلادى » .

ويجدر بنا أن نضيف الى هذا أن النص يجلو لنا صورة مجهولة ومتقدمة فى ذات الوقت لميكانيكية المخايلة فقد استبدلت التماثيل بالشخوص بما يلزم أن يستبدل بحركة الممثلين أفكارا وصورا تتولد من أشكال التماثيل وأجناسها وأوضاعها وملابسها وعلائقها بالسياق العام أو بالايحاء الكلى لمجموع الصور ولما يحتمل وجوده من تساوق أصوات المخايلين مع حركة الشخوص أو ما يسمى فى فن السينما بالدوبلاج . وقد يكتفى بالحركة السريعة للتماثيل على مطحنة الخشب بما يمكن أن يكون أول ظهور للسينما الصامتة .

عجائب المصارعات :

وقف الشيخ هارون فى كناشته ص ٦٧ أمام نادرة أوردها الآمدى فى كتابه « المؤتلف والمختلف » وهو يترجم لملاعب الأسنة أوس بن مالك الجرمى فقال « كان أوس شاعرا وعضت اللبؤة منكبه فعض بأنفها وقال :

أعض بأنفها وتعض ركنى ... كلانا باسل بطل شجاع
فلولا أن تداركنى زهير ... بنصل السيف أفنتنى السباع

وتذكرنا نادرة الشيخ هارون بمصارعة أخرى تدرج فى عجائب المصارعات اد حكى الأمير أسامة بن منقذ فى « كتاب الاعتبار » ص ١٠٠ أنه شاهد فى حضرة الأمير معين الدين آنر وزير شهاب الدين محمود بدمشق ، غلبة خروف على أسد ، اذ « كان بمدينة دمشق جرو أسد قد رباه سباع معه حتى كبر وصار يطلب الخيل وتأذى الناس به ، فقيل للأمير معين الدين رحمه الله وأنا عنده : هذا السبع قد آذى الناس والخيل تنفر منه وهو فى الطريق .. فقال : قولوا للسباع يجيء به . فقال للخوان سلار (*) . أخرج من ذبائح المطبخ خروفا الى قاعة الدار . ودخل السباع ومعه السبع ، فساعة رآه الخروف ، وقد أرسله السباع من السلسلة التى فى رقبته حمل عليه فنطحه ، فانهزم السبع وجعل يدور حول البركة والخروف حوله يطرده وينطحه ، ونحن قد غلبنا الضحك عليه » .

* * *

ومن تقييداتى الأندلسية فى هذا الباب ما ذكره لسان الدين ابن الخطيب فى ديوانه الصيب والجهام ص ٤٦٤ من قوله « ... ارتجالا بين يدى السلطان أبى عنان وقد تجاول بين يديه الأسد والثور فظهر الثور :

أنعام أرضك تقهر الآسادا ... طبع كسا الأرواح والاجسادا
كان الهزبر محاربا فجزيته ... بجزاء من فى الأرض رام فسادا

(*) مدير المطبخ بالتركية .

ثبت المصـادر والمـراجع

أولا : المصادر

١ - ابن الأبار : محمد بن عبد الله القضاعى البلنسى (ت ٦٥٨ هـ) :
المعجم فى أصحاب القاضى الصدفى . تحقيق : ابراهيم الابيارى دار الكتاب المصرى ، القاهرة . دار الكتـاب اللبنانى – بيروت الطبعة الأولى ١٩٨٩ م .

٢ - أسامة بن منقذ : (ت ٥٨٤ هـ) :
« كتاب الاعتبار » مراجعة وتدقيق : د. حسن الزين دار الفكر العربى الحديث . بيروت – لبنان ١٩٨٨ .

٣ - ابن بسام الشنترينى : على بن بسام (ت ٥٤٢ هـ) :
الذخيرة فى محاسن أهـل الجزيرة ، القسم الثـانى ، المجلد الاول تحقيق : د. احسان عباس . دار الثقافة ـ بيروت ـ ١٩٧٩ ، القسم الثانى ـ المجلد الثـانى تحقيق : د. احسان عباس دار الثقـافة . بيروت ١٩٧٨ .

٤ - ابن بشكوال : خلف بن عبد الملك (ت ٥٧٨ هـ) :
الصلة الجزآن الاول والثانى تحقيق ابراهيم لابيارى ، دار الكتاب المصرى ، القاهرة ، دار الكتاب اللبنانى بيروت ، ط ١ سنة ١٩٨٩ .

٥ - ابن بطوطة : محمد بن عبد الله اللواتى الطنجى (ت ٧٧٩ هـ) :
تحفة النظـار فى غرائب الأمصار وعجائب الأسفار . مطبعة التقدم بمصر ، ط ٢ ، سنة ١٣٢٢ هـ .

٦ - ابن حزم الاندلسى : على بن أحمد (ت ٤٥٦ هـ) :
التقريب لحد المنطق والمدخل اليه بالألفاظ العامية والأمثلة الفقهية ، تحقيق د. احسان عباس ، مكتبة الحياة ، بيروت ، ١٩٥٩ م .

- ابن حزم الاندلسى :
الأخلاق والسير فى مداواة النفوس : تحقيق د. الطاهر مكى ، دار المعارف بمصر ، ط ١ ، سنة ١٩٨١ .

طوق الحمامة فى الالفة والألاف : تحقيق د. الطاهر مكى ، دار المعارف ، بمصر ، ط ٣ ، ١٩٨٠ .

٧ - الحميدى : محمد بن فتوح (ت ٤٨٨ هـ) :
جذوة المقتبس فى تاريخ علماء الاندلس ، الجزء الثانى تحقيق ابراهيم الابيارى ، دار الكتاب المصرى ، القاهرة ، دار الكتاب اللبنانى . بيروت ، ط ٢ ، سنة ١٩٨٩ .

٨ - الحميرى : محمد بن محمد بن عبد المنعم (ت ٩٠٠ هـ) :
الروض المعطار فى خبر الأقطار ، تحقيق د. احسان عباس ، مكتبة لبنان ، سنة ١٩٨٤ .

٩ - ابن حمديس الصقلى : عبد الجبار بن أبى بكر (ت ٥٢٧ هـ) :
ديوانه ، دار صادر ، لبنان . (د. ت) .

١٠ - ابن الخطيب : لسان الدين محمد بن عبد الله (ت ٧٧٦ هـ) :
ديوان الصيب والجهام والماضى والكهام ، دراسة وتحقيق د. محمد الشريف قاهر ، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع ، الجزائر ، ط ١ ، سنة ١٩٧٣ .

١١ - ابن زيدون : أحمد بن عبد الله (ت ٤٦٣ هـ) :
ديوانه ، شرح وتحقيق د. محمد سيد كيلانى ، مطبعة البابى الحلبى بمصر ، ط ٣ ، ١٩٦٥ .

١٢ - ابن سعيد المغربى : على بن موسى (ت ٦٨٥ هـ) :
المغرب ، المجلد الأول ، تحقيق د. شوقى ضيف ، دار المعارف بمصر ، ط ٣ ، سنة ١٩٧٧ .

١٣ - ابن الفرضى : عبد الله بن محمد (ت ٤٠٣ هـ) :
تاريخ علماء الاندلس ، جـ ٢ ، تحقيق : ابراهيم الابيارى ، دار الكتاب اللبنانى المصرى ، ط ٢ ، سنة ١٩٨٩ .

١٤ - ابن قتيبة : أبو محمد عبد الله بن مسلم (ت ٢٧٦ هـ) :
المعارف ، تحقيق : ثروت عكاشة ، دار المعارف بمصر ، ط ٤ ، ١٩٨١

١٥ - المقرى : أحمد بن محمد (ت ١٠٤١ هـ) :
نفح الطيب الجزآن : الاول والثالث تحقيق د. احسان عباس ، دار صادر ، بيروت ١٩٦٨ .

ثانيا : المراجع

١٦ – أحمد تيمور :
خيال الظل واللعب والتماثيل المصورة عند العرب . لجنة نشر المؤلفات التيمورية ، القاهرة ، ط ١ ، ١٩٥٧ .

١٧ – ابراهيم حمادة :
خيال الظل وتمثيليات ابن دانيال المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة ، سنة ١٩٦٣ .

١٨ – د. عبد الحميد يونس :
معجم الفولكور . مكتبة لبنان ، ط ١ ، (د. ت .

١٩ – عبد السلام هارون :
كناشة النوادر ، القسم الاول . مكتبة الخانجى ، القاهرة ١٩٨٥ .

الدكتور محمد أحمد الشافعى

الحداثة العباسية فى قرطبة

دراسة فى نشأة الموشحات الأندلسية

تقديم

هذا العمل مغامرة محمودة العواقب ، وليست كل المغامرات كذلك . انه بحث عن نشأة الموشحة هذا الفن الشعرى العظيم الذى توصلت اليه العبقرية العربية فى الاندلس . والبحث عن النشأة عمل يشبه عمل علماء الآثار فى الحفريات ، فلا يجدون أمامهم الا أوانى فخارية مهشمة يحاولون عبثا جمعها واعطاءها صورتها الاولى غير المعروفة فيفشلون ، لكنهم خلال هذه العملية ينجحون فى رؤية بعض زوايا وانحناءات وزخارف تلك الصورة الاولى ، ومع هذه الرؤية ومواصلة العملية يقتربون من الصورة المنشودة ، ومن وظائفها بل ومن طبيعة الحياة الماضية التى أنتجتها .

وحتى يمكن تحقيق مزيد من النجاح ، لا ينبغى اهمال الشظايا الصغرى من الفخار بل لا ينبغى اهمال الشكل الذى تأخذه قطع الطين الملتصقة به ، فلعلها احتفظت بعنصر شكلى مفقود . وهذا سيحدد خطوط خطة عملنا فى هذا البحث .

سنبدأ العمل بمنطقة مأمونة نسبيا . انها الموشحات نفسها ، تلك الموشحات التى وصلت لطور النضج والكمال ، والتى أيضا فقدت علاقتها بمنبتها « الاندلس » ، فوصلت الينا مواطنا أندلسيا نبيلا لكنه منفى لا نعرف على وجه اليقين مكانته الاجتماعية فى وطنه المفقود ، ولا وظائفه أو نسبه أو أهله أو سلالته . ان الموشحة الآن اما تراث غنائى شعبى يتفرق فى العالم العربى ، وربما الاسبانو - أمريكى أيضا كما سنرى ، واما تراث موسيقى يتقوقع فى قاعات معاهد الموسيقى واما لون من ألوان الرقص الشعبى الحى فى مكان ما ،

واما أخيرا نص صامت فى زوايا كتاب يطلع عليه شاعر فنان أو كاتب شاعرى الروح ، فيجد النص وقد نطق أمامه بلسان الأوتار أعذب الأنغام الملهمة .

سنحاول التعرف على الشكل الخارجى للموشحة فى صمتها المكتوب ، فقد لاحظت أن أغلبية الناس اليوم – حتى بين المتخصصين فى الأدب – لا يعرفون الكثير عنها ، وفضلا عن اتاحة الفرصة لكل قارىء لهذا العمل أو باحث حول الموضوع ، لمعرفة هذا الشكل ، فانه ضرورى لاثارة نقاط العمل البحثى حول نشأة فن التوشيح ، وهو الهدف الاستراتيجى لهذا الكتاب .

وبعد هذه الخطوة الاولى سنلقى نظرة على الاندلس فى اللحظة التاريخية التى نسب اليها اختراع فن التوشيح . وهذه الخطوة سوف تسوقنا الى جذور مشرقية تتمثل فى الحداثة العباسية فى مجال الشعر والموسيقى . ثم تأتى الخطوة التالية ، وهى دراسة مصير هذه الحداثة فى الاندلس وصيغتها الاندلسية المتمثلة فى الموشحة .

نأمل بعض التوفيق من الله تعالى لهذه المحاولة التى تحاول الاقتراب من هدف بعيد .

الفصل الأول

الشكـل الخارجى للموشحة

- ١ -

الكلمة وتاريخ غامض

الموشحة كلمة قديمة ، أول بروز لها يعز علينا الامساك به ، فعلى بروز البحث المعجمى عند العرب الا أنه لم يخطر ببـالهم فكرة المعجم التاريخى ، لافتقـاد الحس التـاريخى بالجملة فى العصور الوسطى على الرغم من ألمعيـة مقدمة ابن خلدون التى لـم تترك أثـرا واضحا حتى عند ابن خلدون نفسه عندمـا كتب تاريخه ، فقد كان العصر مالطة ، وكانت المقدمة أذانا فيها ، وان ذهب بنا الظن أن الغرب وحده الذى قد سمع هذا الأذان ، واستجاب له .

ومع ذلك فسوف نحتكم الى قاعدة لغوية حكمت التطور التـاريخى لدلالات الكلمـات فى العربية - وأيضا فى كل اللغـات القديمة - وهى أن الاستعمال الحسى قـد سبق استعمال المفردة فى دلالات ترتبط بـالتجريد أو بالمسميـات الحضارية المتطورة . ونقصد بالاستعمال الحسى اطـلاق أسماء على مفردات الطبيعة ثم نقلها لتسمية منتجات الانسان المادية والفكرية . ولا شك أن المرحلة الاولى ، وهى مرحلة الاستعمال الحسى ، قد ارتبطت ارتباطا وثيقا بالأسطورة ونحن نفتقد هذه المرحلة تماما فى وعينا باللغة العربية ، والبحث فيها قد يدخل فى تخصصات عديدة والمـام بكل اللغات السامية . ونضرب مثلا أوليـا بكلمة «عقل» فهى تطلق على الحبل الذى تربط به الناقة ، ثم انتقلت الى الدية ثم انتقلت الى الحجر والنهى ضد الحمق ثم الى أداة ذلك (المخ) ثم الى فعل ذلك المخ (الحكمة والروية والتفكير) . ورغم التـدرج من الحسى الى التجريدى ، فاننـا نفتقـد الاستعمال السابق المرتبط باطلاق التسمية على واحدة من مفردات الطبيعـة فى تجرد من الاسطورة أو امتزاج بها ، ومثـل ذلك كلمة الشريعة فى انتقـالها من النهير الى التقنين السماوى ثم الى التقنين جملة فى مثل قولنا (شريعة الغاب) . الا أن كلمة الشريعة قد سبقت كلمة العقـل بمرحلة اذ نعرفها مذ كانت اسمـا لعنصر من عناصر الطبيعة ، ونضرب مثلا آخر موازيا لمثل العقل وسابقا عليه

فى كلمة وشيجة فهى ما نبت من القنا والقصب ملتفا ، ثم هى عرق الشجرة ، ثم عرق الأذن ، ثم ليف يفتل ثم يشبك بين خشبتين ينقل فيها البر المحصود وغيره (وهنا نلتقى بأول مرحلة نعرفها عن العقل) ثم هى الرابطة بين الأقارب ثم هى الرابطة بين الاصدقاء والمحبين أو صفة لتلك الرابطة .

فالموشح اذن كمصطلح أدبى هو آخر استخدام مستحدث للكلمة حتى بداية الربع الأخير من القرن الثالث الهجرى ، لابد وقد سبقه استخدامات أخرى قديمة منذ المرحلة الحسية الاسطورية حتى مرحلة الاصطلاح حين ولادة المصطلح فى بلاط الامير عبد الله الأموى بقرطبة الاندلس فى ذلك الربع الآخير من القرن الثالث الهجرى ولادة مليئة بتداخل الالوان القوسقزحية .

وبالرجوع الى المعاجم ، والى شىء من تطبيق القاعدة المقترحة فيما مضى ، نرى أن أول استعمال لـه هو فى تسمية الديك اذا كان لـه خطتان (كالوشاح) . ويجارى هذا الاستخدام فى القدم مؤنث الكلمة : موشحة، فهى تطلق على الظباء والشاة والطير : التى لها طرتان من جانبيها .

ويؤيد هذا التصور ميل العرب المبالغ فيه الى اطلاق عشرات (وأحيانا مئات) الأسماء على الحيوانات طبقا لتعدد أحوال وألوان هذه الحيوانات ، ونذكر هنا صرخة أبى العلاء فى وجه من سبه بقوله : « يا كلب » حيث قال : « الكلب الذى لا يعرف للكلب سبعين اسما » . ثم بعد ذلك ظهور الكلمة فى شكل آخر من الاشتقاق فى تسمية الماعز حيث تطلق كلمة (الوشحاء) على الماعز السوداء الموشحة ببياض. ثم أيضا سيطرة تداخل الألون على التسميات الحيوانية ، وارتباطها بطوطمية معينة ، وبضروب من السحر والبقايا الأسطورية . ونضرب مثلا (وتوجد عشرات الأمثال ، ولكننا نختار ما يخدم غرضنا) باطلاق المطوقة على الحمام الذى يحيط برقبته طوق من لون يخالف جملة لون الحمامة . ثم من تراثنا السحرى المعاصر الموروث من قديم الزمان بربط السحرة عملهم السحرى بذبح حيوان له لون معين وخاصة « الديك » . ثـم نذكر معجزة البقـرة الصفراء الفـاقع لونهـا السارة للناظرين التى وردت قصتهـا فى سورة البقرة . وآخر ما نرجح بـه هذا القـدم لاستعمال كلمة موشح هو تصورنا المنطقى أن الوشاح كحلى للمرأة كان محاكاة لوشاح طبيعى ، فكما وصف الشعر المرأة بصفات الحيوانات الجميلة ، فان أول ثياب لبسها الانسان كانت من جلد الحيوانات ، وستكون مرحلة الغزل والنسيج والتصميم للأزياء بالضرورة فيها محاكاة للألوان البراقة والأشكال الجمالية لهذه الألوان فى الحيوانات عامة والطيور خاصة ، ولا سيما الموشح من الديوك الذى

هو صاحب الغناء اليومى المطرب الذى يوقظ الناس كل صباح ، وملأ « لياليهم العربية » لمدة ألف ليلة وليلة بالصياح الصداح ، الذى يصمت لسماعه « الكلام المباح » ، من شفتى مليكة النساء « شهر زاد » للملك « شهر يار » .

وينتقل استعمال لفظ الموشح من الديك الى خصر المرأة . يقول الحارث ابن خالد فى واحد من مدن معبد (الأغانى جـ ٩ ص ٢٢٦) :

خمصانة قلق موشحها   رؤد الشباب علابها عظم

والموشح ، هو الخصر ينعقد عليه الوشاح . والوشاح كما ورد فى المعجم الوسيط : «خيطان من لؤلؤ وجوهر منظومان يخالف بينهما معطوف أحدهما على الآخر » ، وهو أيضا « نسيج عريض يرصع بالجوهر ، وتشده المرأة بين عاتقها وكشحيها » . وأما اللسان : « فالوشاح والاشاح على البدل ... كله حلى النساء ، كرسان من لؤلؤ وجوهر منظومان مخالف بينهما ، معطوف أحدهما على الآخر ، تتوشح المرأة به » .. والجوهرى : « الوشاح ينسج من أديم عريضا ، وتشده المرأة بين عاتقها وكشحيها . والرجل يتوشح بسيفه وبحمائل السيف ، وبلجام حصانه ، وبثوبه . والوشاح السيف . وفى ظنى أن الاستعمالات الأخيرة « السيف واللجام والثوب » أقرب الى المجاز .

والكرس مفرد المثنى « كرسان من .. » حسب اللسان : « القلائد المضموم بعضها الى بعض ، وكذلك هى من الوشح (جمع وشاح وغيرها) ونحوها . ويقال قلادة ذات كرسين وذات أكراس ثلاثة اذا ضممت بعضها الى بعض ؛ وأنشد :

أرقت لطيف زارنى فى المجاسد   وأكراس در فصلت بالفرائد

ومنه جاء اسم الكراسة ... والكروس الهجيمى من شعرائهم » .

وتفسير كلمة كرس يقلل من قيمة شرح المعجم الوسيط لكلمة الوشاح « خيطان من ... الخ » فقد أخذ شرح اللسان واستبدل خيطان بكرسان . ولعل معه العذر لغموض شرح اللسان ، ولكننا نظن أن الوشاح نوع من القلائد التى لها شكلان : الشكل الاول لا يوجد الا مزدوجا ويطلق عليه «الكرسان» مثل لفظة «المقصان» التى تطلق على هذه الآلة المزدوجة الحد القاطع ، وهو فى هذه الحالة يستخدم كحزام يربط به الخصر «خمصانة قلق موشحها» . ويكثر الشعراء المتأخرون من ربط الوشاح بالخلخال حيث يصلصل الوشاح ويصمت الخلخال ، لامتلاء فى

الساق الريان يمنع الخلخال من الحركة والتصويت وانهضام فى الموشح (الخصر) يقلق الوشاح ويحركه فتضطرب أحجاره فيصلصل ، ومن ثم فالوشاح فى استدارة الخلخال لكنه مزدوج ضفر بعضه على بعض بشكل لا يحول دون اصطدام أحجاره المفصلة رغم انضمامها على بعضها (وأكراس در فصلت بالفرائد) . والشكل الثانى هو نسيج أو جلد عريض تشده المرأة بين عاتقها وكشحيها (أدوارا أدوارا) . وهذا يفسره قول اللسان : «والوشاح كله حلى النساء» .

ومن الطريف ارتباط الكلمة «كرس» بالشعر ارتباطا غامضا ، لكنه قد يكون ذا صلة بالموشح ، فمنها أشتقت كلمة «كروس» ، وهو الهجيمى من شعرائهم . المشكلة من هو الهجيمى من الشعراء ؟ والهجم هو الدخول بغير اذن أو الاغارة . فهل التصغير هنا شبيه باستخدامنا كلمة شويعر ؟ وهل يصبح الهجيمى هو الشاعر الدخيل على الشعر الذى يغير على شعر غيره ؟ أليست القصيدة الموشحة تبدأ بالاغارة على خرجة الغير أو نص مستعار (غالب الظن) من أغنية شعبية ؟ وكلمة الهجم فى بعض معناها لها معنى ضم الاشياء الى بعضها بعضا ، الامر الذى يتضمنه لفظ كرس ، ومن ثم لفظ الموشح ،، وبيت مهجوم (حسب اللسان هو بيت حلت أطنابه فانضمت سقابه أى أعمدته . فهل انتقل الاستعمال – على سبيل المجاز – الى بيت الشعر المستعار الذى تبنى عليه الموشحة ويطلق عليه خرجة ؟ من المفيد فى هذا المقام أن نحكى قصة : «التقى كثير والحزين الديلى (كان هجاء خبيث اللسان ساقطا يرضيه اليسير ويتكسب بالشعر وهجاء الناس) بالمدينة فى دار ابن أزهر فى سوق الغنم ، فضمهما المجلس . فقال كثير للحزين : ما أنت بشاعر يا حزين ، انما توصل الشىء الى الشىء (نفس وصف البيت المهجوم) فقال له الحزين : أتأذن أهجوك ؟ قال : نعم . وكان كثير قال قبل ذلك ، وهو ينتسب الى بنى الصلت بن النضير بن كنانة :

أليس أبى بالنضير أو ليس اخوتى ... بكل هجان من بنى الصلت أزهرا
فان لم تكونوا من بنى الصلت فاتركوا ... أراكما بأذيال الخمائل أخضرا

فقال له أبياتا بالغة الفحش وخبث اللسان أخفها :

وما أنتم منا ولكنكم لنا ... عبيد العصا ما ابتل فى البحر عائم

وتروى الرواية بشكل آخر : كان الحزين الكتانى قد ضرب على كل رجل من قريش درهمين فى كل شهر ، منهم ابن أبى عتيق ، فجاءه لأخذ درهميه على حمار

له أعجف .. وكان كثير مع ابن أبى عتيق ، فدعا ابن أبى عتيق للحزين بدرهمين . فقال الحزين لابن أبى عتيق : من هذا معك ؟ قال : .. كثير .. وكان (كثير) قصيرا دميما . فقال الحزين : أتأذن لى أن أهجوه ببيت من شعر ؟ قال : لا ! لعمرى لا آذن لك أن تهجو جليسى ، ولكنى اشترى عرضه منك بدرهمين آخرين ودعا له بهما . فأخذهما ثم قال : لابد من هجائه ببيت . قال : أو اشترى ذلك منك بدرهمين آخرين ، ودعا له بهما . فأخذهما ثم قال : ما أنا بتاركه حتى أهجوه . قال : أو اشترى ذلك منك بدرهمين . فقال له كثير : ايذن له ، ما عسى أن يقول فى بيت ! فأذن له ابن أبى عتيق ، فقال :

قصير القميص ، فاحش عند بيته يعض القراد باسته وهو قائم

فوثب اليه كثير فلكزه ، فسقط هو والحمار ، وخلص ابن أبى عتيق بينهما ، وقال لكثير : قبحك الله ! أتأذن له وتسفه عليه ! فقال كثير : أو أنا ظننته أن يبلغ بى هذا كله فى بيت واحد ! .

وأذا جمعنا الروايتين ، فالحزين شاعر شعبى يبتز الناس بسلاطة لسانه ، ويصل الشىء بالشىء ، وهو مهزول مثل حماره حتى أن كثيرا على قصره يلكزه فيسقط والحمار . شاعر هزلى لعوب يضحك الناس ، وهو مهزول يكتفى بالدرهمين ، ولغته مأخوذة من الشارع الخلفى لأية مدينة ! وهو فى الرواية الاولى يغير على شعر كثير ينقضه ، وربما واصلا «صيغة شعبية» بأخرى من وحى المناسبة (فى الاولى ردا على هجوم كثير ، وفى الثانية ؛ لمجرد أن رأى وجها قبيحا فوق جذع قزم !) فهل لشعبية وهزلية هذا الأسلوب من الشعر علاقة بالكرس ، الذى شكل مع كرس آخر الوشاح الذى توشح به لون من القصيد المقطوعى الذى تتشكل كل مقطوعة فيه من قسمين : قسم هزلى (الخرجة أو القفل) وجزء جاد (البيت) وهل تصبح كلمة «كروس» صيغة مبالغة (لها معنى التصغير) مثل كلمة «حزين» بالعامية المصرية اليوم ، وصحة اسم الشاعر (وكثير من الأسماء التراثية أفسدها التفصيح) بطل القصتين السابقتين صفة تلصق بالشاعر «الكروس» ، بمعنى ساخر : خائب (١) ؟ .

وأخيرا ترتبط كما رأينا مادة الكلمة فى اللسان - بازدواج واقتران شىء بشىء ، وقد انتقل هذا الاستعمال الى البلاغة بمعان متعددة نذكر منها ما يعنينا.

---

(١) أبو الفرج الأصفهانى ، كتاب الأغانى (نسخة مصورة عن طبعة دار الكتب من ٢٣ مجلد)، مؤسسة جنال ، بيروت . جـ ٩ ، الرواية الأولى ص ٧ ، والثانية ص ١١ .

يقول الجاحظ : « .. وعلى أن خطباء السلف ، وأهل البيان من التابعين باحسان ما زالوا يسمون الخطبة التى لم تبتدىء بالتحميد وتستفتح بالتمجيد البتراء .. ويسمون التى لم «توشح» بالقرآن ، «وتزين» بالصلاة على النبى صلى الله عليه وسلم بالشوهاء» . فـالكلمة هنـا ليست مرادفا للفعـل «تزين» ، فليس القرآن للتزيين ، وانما معناها : تقرن .

وابن عبد الغفور بعد أن أنهى حديثه عن النثر المغصن بدأ فورا فى الحديث عن النثر المفصل وقال فى تعريفه : «وسمينا هذا النوع من البيان المفصل ، لأنه فصل فيه المنظوم والمنثور ، فجاء كالوشاح المفصل ونظير ذلك قول أبى محمد المهلـبى :

(رأيته فصيح الاشارة لطيف العبارة

اذا اختـصر المـعـنى فشربـة حـائـم

وان رام اسهابـا أتى الفيض بالمـد (١))

فهنا تطرح كلمة الوشاح دون اصطلاح بل هى تشبيه ينبه لدلالة الكلمة عند الأندلسيين ، وهو قرن الشىء بالشىء دون امتزاج ودون انفصال .

الدلالات السابقة ستكون موضع اختبار فى الفصل الأخير من الكتاب .

---

(١) راجع هذا البحث ، الفصل الأول ص ٦٥ - ٦٩ .

الشكـــل الخارجى للموشحة

– ٢ –

تعـــريف

الموشح قصيدة شعرية ، وتعـد أحد الأجناس الأدبيـة المستقلة التى تنتمى للشعر العربى الغنائى . وقد اخترع هذا الجنس الادبى «فى صورته التى وصل الينا بها – أهل الاندلس .

وقد حد (عرف) ابن سناء الملك المصرى الموشحة بهذه الكلمات : «الموشح كلام منظوم على وزن مخصوص . وهو يتألف فى الأكثر من ستة أقفـال وخمسة أبيات ، ويقال له التـام ، وفى الأقل من خمسة أقفـال وخمسة أبيات ويقال لـه الاقرع . فالتام ما ابتدىء فيه بالاقفال ، والاقرع ما ابتدىء فيه بالأبيات (١) » .

وهذا التعريف ملىء بالمصطلحات التى تحتـاج الى تعريف ، فهو يشيـر الى «وزن مخصوص» ، فمـا هو الوزن المخصوص للموشح ؟ ويتحدث عن أقفـال وأبيات ، فما هى ؟ ثم موشح أقرع وتام ، فماذا يعنى ذلك ؟ التعريف غامض ! وحتى نفض غموضه نحاول الاجابة على هذه الأسئلة بالتدريج فيما يلى .

علينا أن نستبـدل بهذا التعريف تعريفا آخر يفتح لنـا الطريق نحو اجابـة الأسئلـة . وينبغى صيـاغة التعريف المقتـرح بكلمـات معاصرة وخاليـة من المصطلحات قبـل كل شىء . لنحـاول ذلك : «الموشح قصيدة شعرية غنـائية مقطوعية ؛ أى تتشكل من مقطوعات مستقلة تتوالى واحدة وراء الأخرى رأسيا من أول القصيدة الى آخرها ، وكل مقطوعة تتشكل من قسمين يختلفان فى نظام القوافى ، وقد يختلفان فى الوزن أيضا ، فالمقطوعة الواحدة بها نظامان للقوافى داخل كل قسم ، وقـد يتحد القسمان فى البحر العروضى وقد يستقل كـل قسم منهما ببحر» . هذا التعريف من اقتراحنا ، وهو حتى الآن يستوعب تعريف ابن

---

(١) ابن سناء ، الملك دار الطـراز فى عمل الموشحات (تحقيق : جـودة الركابى) ، دمشق . ١٩٤٩ ص ٢٥ .

سناء الملك الذى لم يكتمل بعد ، فهو فى اتمام لما بدأ يعطينا مثالا للموشح التام ومثالا آخر للموشح الأقرع دون مزيد من الشرح ، ثم يقول : «والأقفال هى أجزاء مؤلفة يلزم أن يكون كل قفل منها متفقا مع بقيتها فى وزنها وقوافيها وعدد أجزائها ، والأبيات هى أجزاء مؤلفة أو مركبة يلزم فى كل بيت أن يكون متفقا مع بقية أبيات الموشح فى وزنها وعدد أجزائها لا فى قوافيها ، بل يحسن أن تكون قوافى كل بيت منها مخالفة لقوافى البيت الآخر (١) .

وهذا يعنى أن القسم الاول من المقطوعة اسمه «بيت» ، والقسم الثانى اسمه قفل . وأن مجموعهما فى تتال رأسى هو واحدة من المقطوعات المتتالية التى تتشكل منها الموشحة . وحتى نفهم ذلك نورد موشحة كاملة لابن رافع رأسه (٢) .

مقطوعة (واحد)

١ الراح والرضاب   ما فيهما حرج
٢ الا لكل بدع   عن ديننا خرج

قفل (صفر)

٣ طوبى لمن تروى   من ذا وهذه
٤ مع من يميس زهوا   فى ثوب لاذه
٥ والقلب منى يهوى   سر التذاذه

بيت (واحد)

٦ مراشف عذاب   من ثغر ذى فلج
٧ فيها دمى ودمعى   هذا بذا مزج

قفل (واحد)

مقطوعة (٢)

٨ يا حسن كل حسن   اليأس بى أسا

---

(١) نفسه ص ٢٥ – ٢٦ .

(٢) ديوان الموشحات ، ٢ م (تحقيق : سيد غازى) ، منشأة المعارف ، الاسكندرية ، ١٩٧٩ جـ ١ ص ١٣ وما بعدها .

٩ يا جنتى وعدنى عدنى وقل عسى
١٠ أن تلتقى بجفنى وردا ونرجسا

بيت (٢)

١١ تحميهما عضاب سلت من الدعج
١٢ وعقرب للسع دبت من السبج

قفل (٢)

مقطوعة (٣)

١٣ قد حارت الرياض فى روض خده
١٤ أجفانه مراض بأمر أسده
١٥ صعب فما يراض من طول صده

بيت (٣)

١٦ ما طاعت الصعاب الا عصا ولج
١٧ فى عزة ومنع ليتلف المهج

قفل (٣)

مقطوعة (٤)

١٨ كم قلت والعذول لو كان يسمع
١٩ حسبى أنا الملول أرضى وأقنع
٢٠ لكن أنا الحمول ما شاء يصنع

بيت (٤)

٢١ أكفف كم ذا العتاب عاتبتنى حجج
٢٢ ان الهوى لشرعى لى فى الهوى حجج

قفل (٤)

مقطـوعـة (٥)

٢٣ مـا يوسف بن هود — الا كـيـوسـفـا
٢٤ فى اليمن والسعـود — والحسن والوفـا
٢٥ وكـم وكـم يجـود — لو جاد قـد شفـا

بيت (٥)

٢٦ كـأنـه الـسحـاب — والـروض والأرج
٢٧ مـن شامـه يسمـع — وأبصـر ابـتهـج

قفـل (٥)

مقطـوعـة (٦)

٢٨ ان الـرضى لغـال — مـا للـرضى ثمن
٢٩ مـن سيـد المـوالى — وخـيـر مـؤتمن
٣٠ تـزهى بـه المعـالى — والملـك والـزمن

بيت (٦)

٣١ للـرزق منـه بـاب — مـن أمـه ولـج
٣٢ أو قـال ضاق ذرعى — لـبـاه بـالفـرج

قفـل (٦)

مقطوعة (٧) «المقطوعة الأخيرة»

٣٣ لا أنسى اذ تـغـنت — هيفـاء فى السمـر
٣٤ بشـدوهـا وحنـت — لـهـزة الـوتـر
٣٥ تشكـو لـمـن تشكت — من هجر من هجر :

بيت (٧) «البيت الأخير»

٣٦ يـا مـم ! تـنـت لاب — ذا الـوعـد ، ذا الحجج
٣٧ دع ، هجر ـ مم ـ قطعى — فـالـقطـع بـى سمـج

قفل (٧) «القفل الأخير»

ما فات موشح مكون من سبع مقطوعات كل مقطوعة مكونة من قسمين بهذا التوالى : بيت ←— قفل ، ما عدا المقطوعة الاولى فهى مكونة من ثلاثة أقسام بهذا التوالى : قفل ←— بيت ←— قفل . وهذا يختص فقط بهذه المقطوعة دون غيرها . وفى الحقيقة القفل الذى تبدأ به لا ينتمى اليها ، وانما الى الموشحة كلها لأسباب متعلقة بأن الموشح يعد للغناء ، وأن أول الغناء يبدأ بكورس يردد هذا القفل ، ثم أنه يردده فى نهاية كل مقطوعة . بمعنى أنه لازمة متكررة أثناء الغناء فهو مضاف «بالقوة» لكل مقطوعة فى هذا النص وفى كل موشحة تبدأ به ، ويضاف اليها «بالفعل» أثناء الغناء . وفيما يبدو أنهم لم يكتبوه مكررا فى بداية كل مقطوعة بعد المقطوعة الاولى للاختصار من ناحية ، ولأن الامر كان مفهوما لهم من ناحية أخرى . ولعل الامر أكثر تعقيدا من ذلك كما سنوضح فيما بعد . ولذلك أطلقنا على هذا القفل الرقم (صفر) . وهكذا (القفل صفر) يطلقون عليه المطلع . وبالتفسير السابق ، فهو لا يعنى مطلع القصيدة فحسب بل هو مطلع كل مقطوعة .

وبالتالى فالمقطوعة بشكل حاسم – بما فى ذلك المقطوعة الاولى – تتكون من بيت ثم يليه قفل . أما القفل صفر فهو ينتمى للموشح كله وهو لازمة تسبق البدء بغناء كل مقطوعة . ومن ثم فالمقطوعة كنص أدبى مكونة من قسمين (بيت ثم قفل) وهى نفسها عند اطلاق الصوت فى الغناء تصير ثلاثة أقسام هى : (القفل صفر ثم بيت ثم قفل) . وبسبب ذلك يطلق على المطلع اسم منقال لأنه قنطرة تنقل المغنى من الصمت الى الغناء عندما يبدأ ، وهو أيضا ينقله من «نوبة غنائية الى أخرى» . ويرجع الفضل لمعرفة مصطلح المنقال لابن قزمان فى مقطوعته الاخيرة من زجله رقم ١١٩ .

من تسع أبيات هى ازجال ، لس فيه طول

لسنه ذا مما يعجزنى شيئا نقول

وكن تريدك بويتات عاد لولا الفضول

لم قط نقل بيت ولا منقال الا ارتجال

فهو أقدم ظهور للمصطلح ، وقد ظهر أيضا فى ديوان ابن عرربى ، وبالتــالى فــاستخدام لفظ المطلع فيمــا يبدو هو استخدام متــأخر استعير من القصيدة التقليدية ، حيث يطلق عادة على البيت الاول منها (١) .

واذا كنــا قد عرفنا الهيكــل العمودى للموشح وقسمى كــل مقطوعة من مقطوعاته آن لنا أن نعرف ، حقيقة البيت والقفل ونظام القوافى والأوزان وأشياء أخرى كثيرة وردت فى هذا التعريف منها على سبيل المثال الموشح التام والموشح الأقــرع .

---

(١) راجع : ديوان ابن قزمــان (تحقيق ف –كورينطى) ، المعهد الاسبانى العربى للثقــافة مدريد ١٩٨٠ ، ص ٧٧٨ ، كذلك راجع : ستيرن . الموشح الاندلسى (ترجمة : عبد الحميد شيحة) ، مكتبة الآداب ، ١٩٩٠ ، ص ٣٠ – ٣٧ ، وهوامش المترجم هامة . فهو محقق وباحث وله اضافات قيمة أثناء الترجمة .

الشكـــل الخـارجي للموشحة

– ٣ –

عدد المقطوعات وأقسامها

يفهم من تعريف ابن سنـــاء الملك أن الموشح يتكون من خمس مقطوعـــات فى الأقل من ست مقطوعات على الاكثر . ومن الواضح أن كلامه غير دقيق ، فالموشح السابق من سبع مقطوعات وهناك موشحات من ثمـــانى مقطوعات (١) ، وربما من أكثر ، ولا سيما فى المراحل المتأخرة من تاريخ التوشيح .

واذا عرفنا أن الموشحة ترتبط بنظام معين من الغناء ، هو «غنـــاء النوبة» ، فلا حدود فى الواقع لامتداد عدد مقطوعات الموشحة ، وأحيانا لا حاجة لاكثر من مقطوعة ، يقوم المغنون بتكرارها بمجرد الانتهاء من غنائها لساعات وساعات ولعل الموشحة الاولى –كما سنعرف بعد– كانت من مقطوعة واحدة ، ثم لزم الاكثار من المقطوعات لاستبعاد ملل المغنى والمستمع من ترديد نفس المقطوعة ، ويكتفى فى حالـــة تعدد المقطوعات بترديد المطلع بعد كـل مقطوعة لحفظ النغمة وانضباطها ، ويمكن عند ختام غناء الموشح المتعدد المقطوعات ترديد المطلع ثم العودة لغناء المقطوعة الاولى من جديد هكذا فى دورة لا تنتهى الا بانتهاء نوبة الغناء وانفضاض مجلس الطرب .

وعدد أبيات الموشح يكون مساويا لعدد المقطوعات ، أما الأقفال فاذا وجد فى الموشح القفـــل صفر (المطلع أو المنقـــال) ، فان عددهـــا يزيد بواحد عن عـــدد المقطوعات أى أن :

موشح به ٥ مقطوعات = ٦ أقفـــال .

موشح به ٦ مقطوعات = ٧ أقفال ... وهكذا .

---

(١) ديوان الموشحات الاندلسية ، جـ ٢ ص ٦٧١ ، ٦٨٨ موشح رقم ٤٦ ، وراجع موشحات ابن زمرك فى : المقرى ، نفح الطيب ، دار صادر ، بيروت ، ١٩٦٨ ، ص ٢٤٠ – ٢٦٦ حيث يصل عدد المقطوعات الى تسع فى عدد من موشحاته .

وفى هذه الحالة يسمى الموشح «التام» أما اذا تساوت أعداد الاقفال والمقطوعات واختفى القفل صفر (وسنطلق عليه من الآن فصاعدا لفظ : المطلع) سمى الموشح «الأقرع» .

والموشح «الأقرع» نادر الوجود ، ويبدو أن السبب هو صعوبة غنائه ، ونخمن سر تسميته بالأقرع تحت احتمالين لا ثالث لهما فيما يحتمل النص :

١ – الاحتمال الاول : هو الضرورة الموسيقية والغنائية ، اذ ينبغى أن يحل محل تكرار المطلع كلازمة قرع شديد على الطبل أو على الأوتار ليصل اللحن الى قمة حدته ، أى باستعمال «الوتر الخامس» للعود (أو الدق أو الضرب المناسب على آلة أخرى) لاستخراج النغمة العاشرة الحادة حسب تقسيم اسحق الموصلى للنغمات (١) وربما بصيحات ابتدعها اسحق الموصلى قبل بدء النوبة (٢) .

٢ – الاحتمال الثانى : هو أن المطلع هو زينة الموشح وعموده الفقرى ، حيث ان تكراره يحافظ على وحدة النغم وانضباط الايقاع ، فهو على رأس الموشح مثل الشعر على رأس الانسان ، وخلو الرأس منه يجعل صاحبه «أقرع» . وهنا نتساءل عما يحدث فى حالة غياب المطلع . يظن أن المغنيين يستعملون «القفل واحد» مكانه (٣) . أما الباحث فله رأى آخر ؛ وهو أن القفل الأخير أولى من القفل الواحد ، كما سنبين بعد قليل . وقد يستغنى المغنون عن تكرار أى قفل ويستعينون بزوائد من عندهم معروفة بينهم، والزوائد ألفاظ على نظام مخصوص يكتمل بها ميزان الموسيقى تضاف للكلام الشعرى أو قد يتم تحقيقها بتجزىء الأشطار الشعرية ، وتكرار بعض الأجزاء أكثر من مرة .

---

(١) راجع هذا البحث : زرياب ثم اسحق الموصلى ص ٨٦ ، ثم ص ٢٦٤ – ٢٦٥ . ثم ص ٣٧٥ على التوالى .

(٢) نفسه .

(٣) الموشح الاندلسى ص ٣٧ ، ونستبعد مع ستيرن اقتراح بيدال من أن الموشح الأقرع معد للغناء أو الانشاد الفردى بعكس التام ، فهو غناء جماعى يتخلله غناء فردى ، فهو تقسيم متعسف ، فلابن عربى موشح أقرع ، والششترى أيضا لديه أكثر من موشح أقرع ، والمتصوفان من أنصار السماع ، وموشحاتهما وازجالهما تعد للغناء الجماعى .

الشكـل الخارجى للموشحة

– ٤ –

البـيت

فى موشح ابن رافـع رأسه رأينا أن كـل بيت يتكون من ستة أشطـار ، كل شطرين فى خط أفقى (يشبهان أحد أبيات الشعر العمودى) ، والبيت هكذا مكون من ثلاثة خطوط أفقية تتوالى رأسيا فى النظام التالى :

عمـود (١)　　　　عمـود (٢)



والأشطار هكذا تشكل عمودين رأسيين ، قوافى الخطوط الأفقية الثلاثة داخل كل عمود واحدة ، وهى تتخالف من عمود لآخر ، أو تتآلف ، وفى الأغلب الأعم تتخالف مثلما رأينا فى موشح ابن رافع رأسه المذكور . وفى النادر أن تتآلف فى العمودين كما نرى فى المقطوعة الاولى من موشح للششترى (١) .

دارت عليك الأقـداح　　　بـــروح وراح

– ١ –

فعـج على الخمـار　　　بخلـع العـذار
تبصر سنـا الأنـوار　　　اذا مـا تـدار
وعـالـم الأسـرار　　　يلـح لـك جهـار
والراح روح الأرواح　　　مـا فيهـا جنـاح

---

(١) ديوان الموشحات ، جـ ٢ ص ٣٣٥ .

– ٢ –

جمالها مشهور في الدين القديم
لاحت ولاح النور في الليل البهيم
ودك منها الطور لموسى الكليم
وحين ألقى الألواح بالمكتوم باح

– ٣ –

جاءت بأنس النفس والسحر الحلال
نزهت عن جنس جلت عن مثال
وأشرقت كالشمس في أفق الجمال
وبشرت بالأفراح لأهل الصلاح

– ٤ –

ياكل كل الكل جدلي برضاك
ان لم تكن لي من لي محبوبا سواك ؟
وقبل يوم الهول قصدي أن أراك
شوقي اليك المفتاح لباب الفلاح

– ٥ –

بالهاشمي المختار الهادي الرسول
أرجو قضا الأوطار ونيل القبول
والعفو عن الأوزار في اليوم المهول
في هذه الأمداح نشر المسك فاح

فالعمود (١) ، (٢) من المقطوعة الأولى يتفق فى اتخاذ (ار) قافية ، ثم بعد ذلك يعود العمودان للتخالف فى باقى الموشح . ونفس الشىء يحدث فى موشح للمرينى حيث تتآلف المقطوعة (١) ثم (٣) وتتخالف باقى المقطوعات فى قوافى العمودين ، والموشح هو :

فى نغمة العود والسلافه والروض والنهر والنديم
أطال من لامنى خلافه فظل فى نصحه مليم

— ١ —

دعنى على منهج التصابى ما قام لى العذر بالشباب
ولا تطل فى المنى عتابى فلست أصغى الى عتاب
لا ترجو ردى الى صواب والكأس تفتر عن حباب
والغصن يبدى لنا انعطافه اذا هفا فوق النسيم
والروض أهدى لنا قطافه واختال فى برده الرقيم

— ٢ —

يا حبذا عهدى القديم ومن به همت مسعدى
لريم عن الوصل لا يريم مولع بالتودد
ما تم الا به النعيم طوعا على رغم حسدى
معتدل القد ذو نحافه أسقمنى طرفه السقيم
ورام طرفى به انتصافه فخذ فى خده الكليم

— ٣ —

غض الصبا عاطر المقبل أحلى من الأمن والأمل
ظامى الحشا مفعم المخلخل حلو اللمى ساحر المقل
وكل من رامه توصل لم يخش ردا بما فعل

أشكو فيبدى لى اعترافه   ان حاد عن نهجه القويم
لا أعدم الدهر فيه رافه   فحق لى فيه أن أهيم

— ٤ —

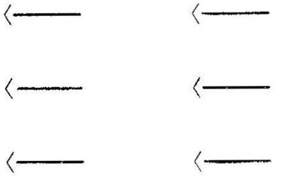
لله عصر لنا تقضى   بالسد والمنزه البهيج
أرى ادكارى اليه فرضا   وشوقه دائما يهيج
فكم خلعنا عليه غمضا   وللصبا مسرح أريج
ورد أطال المنى ارتشافه   حتى انقضى شربه الكريم
لله ما أسرع انحرافه   وهكذا الدهر لا يديم

— ٥ —

يا من يحث المطى غربا   عرج على حضرة الملوك
وانثر بها ان سفحت غربا   من مدمع عاطل سلوك
واسمع الى من أقام صبا   واحك صداه لافض فوك :
بلغ سلامى قصر الرصافه   وذكره عهدى القديم
وحي عنى دار الخلافه   وقف بها وقفة الغريم

نلاحظ بعد ذلك فى الموشحات الثلاثة (ابن رافع رأسه ، الششترى ، المرينى) أن كل الأبيات تتفق فى قوافيها داخل البيت نفسه على مستوى كل عمود من عمودى البيت سواء تآلف العمودان أو اختلفا (وفى الغالب الأعم يختلفان كما سبق وأشرنا) لكنها تتجدد وتتنوع من بيت لآخر . وهكذا يذكرنا بما أسلفنا من تعريف ابن سناء الملك لها «والأبيات هى أجزاء مؤلفة أو مركبة يلزم فى كل بيت أن يكون متفقا مع بقية أبيات الموشح فى وزنها وعدد أجزائها لا فى قوافيها ، بل يحسن أن تكون قوافى كل بيت منها مخالفة لقوافى البيت الآخر» . لقد اتضح شىء غير قليل من هذا التعريف . يبقى أن أشطار البيت لا يسميها ابن سناء الملك

أجزاء ، ونحن نقترح أن تسمى أشطارا فحسب . وقد رأينا فى الموشحات الثلاثة نفس الصورة ، لترتيب الخطوط الأفقية والأعمدة الرأسية :



وكل خط أفقى سنطلق عليه اسم «الغصن» بدلا من اسم الجزء (عند ابن سناء الملك) وبالتالى فالبيت يتكون من ثلاثة أغصان ، وكل غصن يتكون من شطرين ، أو فقرتين (حسب ابن سناء الملك) وعليه تكون الموشحات الثلاثة متشابهة فى عدد أغصان أبياتها ، وفى عدد أشطار كل غصن .

والغصن عادة يتكون من شطرين ، وكل شطر داخل كل عمود يتساوى فى عدد مقاطعه اللغوية (سنفصل ذلك بعد) وليس من شرط أن يتساوى فى عدد المقاطع اللغوية شطرا كل غصن .

لكن الغصن فى موشحات عديدة يكون شطرا واحدا ، وتكثر هذه الظاهرة عند ابن زهر الحفيد ، ونورد مثلا لها موشحه الأقرع (١) :

– ١ –

صادنى ولم يدر ما صادا
شادن سبى الليث فانقادا
واستخف بالشمس أوكادا
ياله قد ضم بالغصن أزراره وبالحقف زناره

– ٢ –

لو أجاز حكمى عليه
لاقترحت تقبيل نعليه

(١) ديوان الموشحات ، جـ ٢ ص ٩٠ – ٩٣ .

لا أقــول ألــثــم خــديــه

أنــا من يــعظــم والله مــقــداره ويــلــزم اكــبــاره

— ٣ —

يــا ســمــاك حــسبــك أو حــسبــى

قــد قضــيــت فــى حــبكــم نحــبى

واحــتسبــت نــفسي فــى الــحــب

انهــا نــفس لــذا الحــب مختــاره وبــالــســوء أمــاره

— ٤ —

عــارض الــفــؤاد بــأشجــانــه

ومضى عــلى حــكــم سلطــانــه

فــانبــريــت فى بعــض أوطــانــه

تــارة أقــبــل فى التــراب آثــاره وأنــدبــه تــاره

— ٥ —

أيــهــا المــدل بــأجــفــانــه

كــم وفيت والغــدر من شانــه

وأقــول فى بعــض هجــرانــه

وعلش حبيب قطــعت الــزيــاره وعــيــنــيــك سحــاره

وفى هذه الحالة تتساوى كل الابيات فى عدد مقاطعها اللغوية ، وحيث ان البيت عمود واحد فقط فقوافيه متآلفة لكنها تخالف غيره من الأبيات حيث لكل بيت قافية متجددة .

وقد يكون كل غصن فى البيت مكونــا من ثلاثة أشطار ، وهذا قليــل ومتكلف للغاية فى الغالب ، ونضرب له مثلا بيتين من موشح لابن اللبانة (١) .

---

(١) ديوان الموشحات ، جـ ١ ص ٢١٥ – ٢١٦ .

دع ذكر الآباد   والمنزل الطاسم   والفدفدا
امدح بنى عباد   أعنى أبا القاسم   محمدا
مؤيد الأجناد   ملكا على الحاكم   معقدا
حاز العلا والجود   عن الجدود الصيد   والمعتضد

* * *

قد أرخ الرخام   من ذكر مولانا   فى المرمر
ما حاكه النظام   درا ومرجانا   فى جوهر
يا حبذا الالهام   وان هو كانا   لم يشعر
النصر والتأييد   والمجد والتمجيد   للمعتمد

والآن نضرب مثلا لبيت أغصانه من ٤ أشطار من دار الطراز (١) .

بأبى   ظبى حمى   تكنفه   أسد غيل
مذهبى   رشف لمى   قرقفه   سلسبيل
يستبى   قلبى بما   يعطفه   اذ يميل

ذو اعتدال   يعزى الى   ذى نعمة ثابت   فى ظلال   تحت حلى
قطر الندى بايت

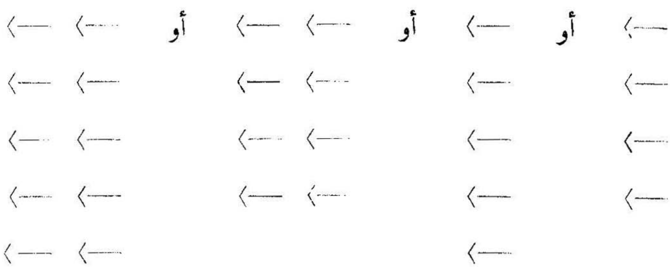
وفى هذه الحالة لدينا فى المثل الاول ثلاثة أعمدة ، وثلاثة أغصان بكل غصن ثلاثة أشطار ، وفى مثل دار الطراز الأخير أربعة أعمدة وثلاثة أغصان ولكل غصن أربعة أشطار ، وهذا الأخير يزداد فيه التكلف والافتعال الا فى حالات نادرة منها المثل الذى أورده ابن خلدون نقلا عن ابن سعيد فى «المقتطف من أزاهر الطرف» وهو (٢) :

---

(١) دار الطراز ص ٣٠ .
(٢) ابن خلدون ، المقدمة ، مؤسسة الأعلمى للمطبوعات ، بيروت (بدون تاريخ) ، ص ٥٨٤ . ثم : ابن سعيد ، المقتطف من أزاهر الطرف ، (تحقيق : سيد حنفى حسنين) ، الهيئة المصرية للكتاب ، القاهرة ، ١٩٨٤ ، ص ٢٥٥ .

بدر تم	شمس ضحى	غصن نقا	مسك شم
ما أنم	ما أوضحا	ما أورقا	ما أنم
لا جرم	من لمحا	قد عشقا	قد حرم

وفى جميع الأحوال السابقة كان البيت مكونا من ثلاثة أغصان (أجزاء) ، ولكن فى أحيان نادرة يكون من أربعة أو خمسة أغصان ، وكل غصن من شطر واحد أو شطرين . أى أنه يكون على أحد الأوضاع الآتية (١) :



وهناك مثل أندر يورده دار الطراز لبيت من ثلاثة أغصان ونصف (٢) :

من أودع الأجفان صوارم الهند ⟨—— ⟨——
وأنبت الريحان فى صفحة الخد = ⟨—— ⟨——
قضى على الهيمان بالدمع والسهد ⟨—— ⟨——
أنى وللكتمان ⟨——

وهنا نرى أن العمود الاول أطول من العمود الثانى ، وقد أطلقنا (نصف غصن) على الخط الرابع الأفقى من العمود الاول تجاوزا ، فهو فى الحقيقة غصن شاذ يتكون من شطر واحد ، وبالتالى فنحن تابعنا من باب التكريم كلف ابن سناء الملك بالتصنيف وكثرة الأبواب لأنه يصف هذا بأنه يتكون من ثلاثة أجزاء (أغصان) ونصف ، لكن طبقا لتنظيره فهو مكون من أربعة أجزاء (أغصان) الثلاثة الاولى منها مكونة من فقرتين (شطرين) والجزء الأخير مكون من فقرة واحدة (أى : شطر واحد) .

---

(١) راجع بعض الأمثلة ، فى دار الطراز ص ٢٩ .
(٢) دار الطراز ص ٢٨ .

ولابن سناء الملك بعض الحق فى ذلك لعدم وجود وضوح فى المصطلحات ، وهو يجتهد (ولعله أول من فعل ذلك ، ولم يتجاوزه أحد من بعد) بقدر طاقته ، فمصطلحات الموشحات تاهت بين المغاربة والمشارقة ، وبين جوقات الموسيقى الاندلسية بالمغرب وبين أخبار أندلسية قديمة غامضة ومبتسرة . ولهذا ، فان البعض يطلق كلمة الغصن كمرادف للبيت ، وابن قزمان يستخدم مصطلح السطر بجانب مصطلح البيت الذى أوردناه منذ قليل من زجله رقم ١١٩ ، أما مصطلح السطر (١) فيرد فى زجله رقم ٩٣ .

يا وزير عظيم هـ شانك وعظيم هـ يد شانى
واذا ما كنت وحدك لم يجدف الدنيا ثانى
فكذاك لس ثم من زجال ان يقل ذا التسعة أسطار

ومن المثير أن ابن عبد ربه قد استعمل المصطلح نفسه ، مما يدل على أن «سطر» أقدم من «بيت» فى استخدام الاندلسيين من قدماء الوشاحين ، والطريف أيضا أن كلمة «دور» — وهى مصطلح موسيقى — قد استعملت أيضا مرادفا للبيت ، وينسب لابن عربى استخدامها كما ينسب استخدامها للتقاليد المشرقية (٢) وأخيرا فان ابن خلدون وابن سعيد معه يطلقان «البيت» على المقطوعة بأكملها ، أما ابن سناء الملك فلا يشغل نفسه بأى اسم يطلقه على المقطوعة بل لا يشير اليها قط (٣) .

---

(١) الموشح الاندلسى ص ٢٨ — ٢٩ ، وديوان ابن قزمان ص ٦٢٦ .
(٢) الموشح الأندلسى ص ٢٨ .
(٣) نفسه ص ٢٩ .

— ٥ —

القفـل

فى تعريف ابن سنـاء الملك للقفـل كما أوردناه فى أول هذا الكـلام يقـول : «والأقفال هى أجزاء مؤلفة يلزم أن يكون كل قفل منها متفقا مع بقيتها فى وزنها وقوافيها وعدد أجزائها» ، وهو تعريف غير كامل الافادة ، فالقفل ليس أكثر من جزء واحد خطى — وفى النادر يتكون من خطين متتاليين رأسيا — يتكون من فقرتين أو أكثر تتعدد فى فقراته القوافى أو تتساوى أو تتبادل ، فهو على غير نظام واضح لتسلسل قوافيه ، ولكن قوافى أول قفل يؤلف لابد أن تلتزم فى كل الأقفال التالية ، ومثلها عدد فقراته ، وعدد المقاطع اللغوية لكل فقرة منها .

ونرجع لأقفال الموشحات التى أوردناها ، فأول قفل فى موشح ابن رافع رأسه مكون من أربعة فقرات :

(١) الـراح والـرضاب (٢) ما فيهمـا حـرج

(٣) الا لـكـل بـدع (٤) عن ديننـا خـرج

ونلاحظ أن قوافيها (ب. ج. ع. ج) ، وأن الفقرة (١) = (٢) = (٤) فى عدد المقاطع اللغوية بينما الفقرة (٣) أطول قليلا بالطبع — من كل منها ، وهذا النظام التزم حتى آخر الموشح .

وموشح الششترى قفله من فقرتين :

دارت عليـك الأقـداح بــروح وراح

الفقرة الاولى أطول من الثانية لكنهما متحدتان فى القافية ، وهكذا حتى آخر قفل فى الموشح .

وموشح المرينى يتكون من أربع فقرات :

(١) فى نغمـة العـود والسلافـه (٢) والـروض والنهر والنـديم

(٣) أطـال مـن لامـنى خلافـه (٤) فـظـل فـى نصحـه مليـم

مثل موشح ابن رافع رأسه مكون من خطين متواليين لكن تتحد قافية الفقرة (١) ، (٣) ثم (٢) ، (٤) ، والفقرات جميعا متساوية فى الطول ، ويسرى نفس النظام فى كل الأقفال .

وموشح ابن زهر الحفيد ثلاث فقرات :

ياله قد ضم بالغصن أزراره وبالحقف زناره

يتصاعد طول الفقرات وتتفق قافية الفقرة الثانية والثالثة ، لتختلفا مع قافية أصغر الفقرات : الاولى . وهو بالطبع نظام يطرد فى كل الموشح .

وأما قفل مثل دار الطراز :

(١) ذو اعتدال (٢) يعزى الى (٣) ذى نعمة ثابت

(٤) فى ظلال (٥) تحت حلى (٦) قطر الندى بايت

ونرى عمودية القوافى فى تآلف ، خطيتها (حركتها الأفقية) فى تخالف . ومع ذلك ، ولأن القفل جزء واحد خطى ، فان وضعه فى خطين يكون مراعاة للقوافى ، أما لو وضعناه فى خط واحد ، فيصير تبادل القوافى حيث يتساوى (١ ، ٤) ثم (٢ ، ٥) ثم (٣ ، ٦) ، أى يتفق كل رقم فرد مع رقم زوج فى تصاعد .

وعموما ، طبقا لابن سناء الملك ، فان عدد الأقفال قد يصل الى ثمانية أجزاء (فقرات) ، وقد يوجد فى النادر ما قفله تسعة أجزاء (فقرات) ، أو عشرة أجزء (فقرات) . ويقرر ابن سناء الملك حول هذين الرقمين أنه لم يجد منهما للمغاربة ما يثق فى نسبه .

ان اختبار الموشحات يثبت الصدق النسبى لابن سناء الملك . فالاقفال التى تصل الى أكثر من ٨ فقرات قليلة ، وغالبا ما تنسب للششترى ، وهو متصوف من أهل السماع ساح نحو المشرق ، فربما نسب اليه ما ليس له ، ولا سيما أن موشحاته تكسر قاعدة التزام كل الأقفال بعدد الفقرات أو القوافى ، بل انه كاد يصل — أو وصل — الى نوع أدبى جديد مزج فيه بين خصائص الزجل والموشحات وبين أفكار لا تنتمى للجنسين الأدبيين (١) .

وبعد هذا ننوه أن ابن سناء الملك أورد أمثلة لكل أنواع الأقفال حسب عدد فقراتها ، ما عدا الموشحات التى يتركب القفل فيها من سبع فقرات ، فقد وضع

---

(١) سليمان العطار ، الخيال والشعر فى تصوف الأندلس (راجع مادة الششترى) .

تحت هذا العنوان ما يلى «الموشح المعروف بالعروس ، وهو موشح ملحون ، واللحن لا يجوز استعماله فى شىء من ألفاظ الموشح الا فى الخرجة خاصة فلهذا لم نورد مثاله (١)» . وقد لاحظ الدكتور عبد العزيز الأهوانى أن صفى الدين الحلى قد أورد موشحا مشهورا (هكذا يصفه) لابن نغرله اسمه الموشح العروس، ويربطه بتراجيديا غرامية ، ويصفه بالتزنيم أى الجمع بين العامية والفصحى ، وأن هذا الموشح أقفاله ليست من سبع فقرات ، ومن ثم يثبت أنه ليس الموشح الذى عناه ابن سناء الملك ، ويحذرنا من الثقة المفرطة فى صفى الدين (٢) .

ونحن نتفق مع الدكتور عبد العزيز فى ذلك . ونظن أن هناك أسبابا أخرى لعدم الثقة فى تسمية صفى الدين لأحد موشحاته (العروس) ، وهو أن ابن سناء الملك يشير الى نوع أدبى يجمع بين العامية والفصحى ، يضم موشحات كثيرة ، ونفهم ذلك من قوله « .. لم نورد مثاله» . ثم أن موشح صفى الدين ليس مزنما كما يدعى بل هو فصيح ، وقد حكم عليه من واقع الخرجة ، وهذا التباس بين .

وهذا الأمر لا يعنينى الا بقدر ما يلفت النظر من أن عدد فقرات القفل قد تشير الى نوع أدبى بعينه داخل جنس الموشحات . وبحثت عبثا فيما بين يدى من موشحات لعلنا نجد قفلا ملحونا من سبع فقرات فلم نعثر الا على موشحتين معربتين لابن خاتمة الأنصارى والأقفال فيهما متحدة الأوزان مختلفة القوافى داخل كل موشح ، لكن فى الفقرات الست الاولى والسابعة موحدة فكأننا أمام موشح واحد . وابن سناء الملك كان قادرا على مصادرة نماذج الموشح العروس فى كتابه ، لكنه لم يكن يستطيع أن يفعل ذلك مع من قدموا لنا مجموعات من الموشحات . وغياب مثل هذا الموشح سباعى فقرات القفل – شبه الكامل – يؤكد فكرة الظن بارتباطه بنوع محدد ومتميز من جنس التوشيح .

ودفعنى هذا الاستنتاج لمطاردة الموشحات ذات الأقفال المكونة من عدد فردى من الفقرات : (٣ ، ٥ ، ٧ ، ٩ ، ١١ ، ١٣) . فالموشحات (١١ ، ١٣) تصوفية وتكسر قواعد التوشيح والزجل فى آن . وأما الموشحات (٣ ، ٥) لابد أن توجد فى تركيب عمودى من حيث القوافى أى أن : بالنسبة للأقفال ذات الثلاث فقرات

---

(١) دار الطراز ص ٢٧ .

(٢) عبد العزيز الأهوانى ، الزجل فى الاندلس ، معهد الدراسات العربية العالية ، القاهرة ، ١٩٥٧ ص ١١٤ ، والموشح المزعوم بـ (العروس) وقصته فى : صفى الدين الحلى ، العاطل الحالى والمرخص الغالى ، (تحقيق حسين نصار ، الهيئة المصرية للكتاب ، القاهرة ، ١٩٨١ ، ص ١١ – ١٢ . والدكتور عبد العزيز يورد النص أيضا .

تكون فقرتان متحدتى القافية والثالثة مستقلة القـافية ، ومعنى ذلك أن الفقرة (٢) قد تتفق مع (٣) .

(١) ⟵ أ (٢) ⟵ ب
(٣) ⟵ ب

أو (٢) مع (١)

(١) ⟵ (أ)
(٢) ⟵ (أ) (٣) ⟵ ب

أو (٣) مع (١)

(١) ⟵ أ (٢) ⟵ ب
(٣) ⟵ أ

أما الخماسية فهى نادرة (*) ونورد المثـل الذى وجدناه ، وهو لابن مالك (أحمد) : (الموشح أقرع يبدأ) : (١) .

بــدر بـلا مـحـاق تصبـو اليـه الـبـدور
فـالحسن ذو ائـتـلاق فـى خـده يـنـيـر
والـزهـر ذو شـقـاق قـد زانـه الـفـتـور
قـد نمقتـه لامـه زادت غرامـا للغرام كـل مـن أبـصـر
يحميها رشق السهام مـن رشـأ أحــور

وينـتهى :

أمـداحـكـم تسيـر تسرى مـع الـدجـون
وعــزك أثـيــر فى سعـده المـكـيـن
فـغـنت الـطـيـور عـلى ذرى الـغصون

(*) عددها ستة من بين ٤٤٧ موشحة فى ديـوان الموشحات وكلها تقريبـا فى عصر مبكر ، راجع ديوان الموشحات جـ ١ ص ٩ و ٤٢ و ٣٨٠ و ٤١٢ ثم جـ ٢ ص ٣٧٠ و ٥٩٦ .
(١) ديوان الموشحات جـ ١ ص ٤٢ .

خصصت بالكرامة شرفت ما بين الأنام ذكركم أشهر

من الدرارى فى الظلام عندما تزهر

ونرى أيضا ميلها للتقفية العمودية الرأسية ، كما أنها موشحة مدحية .

أما باقى الموشحات ذات الأقفال الخماسية الفقرة فتخضع لنظام واحد فى التقفية ، ما عدا واحد (١) منها فقوافيه أفقية ، أى أن الفقرات الثلاثة الأولى موحدة القافية داخل كل مقطوعة ومتغيرة من مقطوعة الى أخرى (نفس أسلوب الأغصان) ، والفقرتان الأخيرتان متحدتا القافية داخل كل قفل وعلى طول الموشح. وهذا نظام يطرد عند الششترى فى أقفاله أحادية العدد (٥ – ١١ – ١٣ فقرة) . وهذا المثل ينفرد بكونه من عصر متأخر (القرن السابع) أما النماذج الخمسة الباقية فهى بين العصر الأموى والطوائف والمرابطين ، مما يجعل هذ النظام مرتبطا – ولو بشكل غامض – بنشأة الموشح . والثلاثى الفقرات أيضا يوجد منه نسبة ضئيلة نسبيا معظمها مبكر (٢) ، والقليل منها متأخر (٣) . وكلها تتبع نظام القوافى السابق الاشارة اليه ، وفى حالات متعددة تتساوى فقراتها الثلاثة فى القوافى . والآن نورد موشحا نموذجا لهذا القفل الثلاثى الفقرات : (لابن الفضل) (٤) .

عرج بالحمى واسأل بالكثيب

عنهم أينما

– ١ –

هذى الأربع

منهم بلقع

أين الأدمع

ضرجها دما وقم بالنحيب

نقم مأتما

---

(١) راجع مثالها الوحيد ، ديوان الموشحات ج ٢ ص ٢٧٠ ، وهو للششترى المتصوف .

(٢) راجع ديوان الموشحات ج ١ ص ٧٥ ، ٨٨ ، ١٥٠ ، ١٦٩ ، ١٨٢ ، ١٩٣ ، ١٩٩ ، ٢١٤ ، ٢٥٩ ، ٢٦١ ، ٣٢٦ ، ٣٧٠ ، ٤٣٨ ، ٤٣٩ ثم ج ٢ ٤٧٠ ، ٤٧٥ ، ٤٧٨ ، ٤٨١ ، ٤٩٥ ، ٥٧٥ (مجهولة العصر ، والشواهد تشير الى قدمها ما عدا رقم ٤٧٨) .

(٣) راجع ديوان الموشحات ج ٢ ص ١٤٦ ، ١٨٩ ، ٢٤٩ ، ٢٣٣ ، ٤٠٥ .

(٤) ديوان الموشحات ج ٢ ص ١٤٦ .

– ٢ –

شاقتنى البروق
لثغر بروق
فمن للمشوق
بأن يلثما ومن للجديب
بماء السما

– ٣ –

لم يدر الكئيب
من أين أصيب
لكن الحبيب
درى اذ رمى يا عينى حبيبى
موتى أنتما

– ٤ –

دهرى فى اغتراب
وشأنى عجاب
أظما فى الشباب
لوصل الدمى فهل فى المشيب
يزول الظما

– ٥ –

بين مستدام
وأخشى الحمام
يارب الأنام

تـدرى قــدر مــا بــقــلب الــكـئيب
فــارحــم مغــرمــا

لا نملك الا ابداء اعجابنا بالروح الوجودية الحزينة حزنا انسانيا كونيا فى هذا الموشح ، مع أن ذلك – فى الوقت الحاضر – خروج عن الموضوع ، الذى نتناول فيه هذا النظام المتسق لقوافى الموشحات ذات الأقفال أحادية عدد الفقرات . وهذا يدفعنا لتأمل الأقفال الثنـــائية عدد الفقرات فنجد أنها أيضا لها أنظمة فى التقفية . وكل هذا لم يشر اليه ابن سناء الملك أو من لحقه بعد من المحدثين ، وهو أمر يستحق أن تفرد له دراسة واسعة . لكننا نصل الى استنتاج هام يتلخص فى النقاط الآتية :

١ – أن ٩٥٪ من الموشحات ذات أقفال زوجية الفقرات ، ومعظمها متأخر الانتساب زمنيا .

٢ – أن الموشحات ذات الأقفال الفردية العدد لا تتجــاوز ٥٪ من مجموع العينة (ديوان الموشحات) ، ومنهــا حوالى ١٪ متأخر عــدد فقراته : ٧ – ١٣ ، أما الباقى فعدد فقراته من ٣ – ٧ (وليس لدينا من النموذج سباعى الفقرات المبكر سوى الموشح العروس الملحون ، الذى ذكره ابن سنــاء الملك) . وهذا يربط نشأة الموشح بالفقرات الفــردية فى الأقفال . فكأنما كان محاولة للتمرد على زوجية الأشطار فى الشعر العمودى (ولا يشاركه فى ذلك الا المخمسات التى أظن أنها نشأت فى وقت واتجاه يوازى ما حدث للموشحات فى نشأتها لكن هذه المخمسات كان وراءهــا ظرف تاريخى مشتــرك بين المشرق والانــدلس ، أما الموشحات فتختص بظرف انفردت به الاندلس (*) . كما أن الأقفال الفردية الفقرات (أكثر من ٧) ترتبط بالمرحلة قبل الأخيرة فى تطور الموشح . أما الاقفال السباعية ، ففيما يبدو أنها تمثل شيئا حميما فى الانتقال من مرحلة النشأة الى مرحلة النضج ، ومن مرحلة الزجل الى مرحلة الموشح (وبالعكس) .

(*) راجع خاتمة هذا البحث ، ثم قول ابن سعيد «جرت العادة عند المشارقة والمغاربة أن يعمدوا لشعر ولع أهل السماع بالغناء فيه فيخمسونه» ، المقتطف ص ٢٣٦ .

الشكـــل الخارجى للموشحة

– ٦ –

المقطوعة الأخيرة من الموشحة

تكتسب هذه المقطوعة أهمية كبرى فى فهم آلية بناء الموشحات وتقنية «شعريتها» وشعبية نشأتهـا ، وموسيقية عروضها ، وعلاقة كـل ذلك بالرقص بين الشارع والقصر ، ثم بين الموشح والزجل . ان تاريخ التوشيح مثله مثل تاريخ الاندلس كامن فى هذه المقطوعة ، بل وتاريخ ميلاد الغنائية والموسيقى الأوربية .

تتكون المقطوعة الأخيرة مثلها مثل باقى المقطوعات من بيت ويليه قفل . البيت لا يحمل فيما وصلنـا من مصطلحات اسما خاصا سوى لفظـة البيت الآخير . ونحن نقترح أن يطلق عليه مصطلح «صدر الخرجة» لأسباب تنبثق مما أشرنا اليه فى حديثنا عن زرياب فى الفصل الثـانى من هذا الكتـاب ، حول الأصل الزراعى الشعبى للمصطلح الذى يحمله القفل الأخير ، وهو «الخرجة» .

وهذا القفل الأخير المسمى الخرجة – كما نفهم من الاخبار القليلة النـادرة التى تركها لنا الاندلسيون حول نشأة الموشحة – كان يسمى فى البداية «المركز» ، وأيضا يمكن أن يكون قد حمل اسم «المذهب» (*) .

وخير من يحدثنا عن هذا القفل الأخير الذى استقرت له بقوة تسميته بالخرجة ابن سنـاء الملك ، فهو معجب به اعجابـا رومانسيا شاركـه فيه د. عبد العزيز الأهوانى فى كتابه الممتاز «الزجل فى الأندلس» . يقول ابن سناء الملك : «والخرجة عبارة عن القفـل الاخير من الموشح ، والشرط فيها أن تكون حجاجية (نسبة الى شاعر هزلى بغدادى) من قبل السخف ، قزمـانية (نسبة الى امـام الزجالين ابن قزمان) من قبل اللحن ، حارة محرقة ، حادة منضجة ، من ألفاظ العامة ولغات الداصة ، فان كانت معربة الألفاظ ، منسوجة على منوال ما تقدمها من الأبيـات والاقفال خرج الموشح من أن يكون موشحا اللهم الا أن كـان موشح مدح وذكر الممدوح فى الخرجة ، فانه يحسن أن تكون الخرجة معربة كقول ابن بقى :

انما يحيى – سليل الكرام – واحد الدنيا – ومعنى الأنـام

(*) راجع رواية ابن خلدون عن نشأة الموشحات (هذا البحث ص ٣٠٦) .

وقد تكون الخرجة معربــة ، وان لم يكن فيها اسم الممــدوح ، ولكن بشرط أن تكون ألفاظها غزلة جدا ، هزازة سحارة خلابة ، بينها وبين الصبابة قرابة ، وهذا معجز معوز ، وما يوجد منه فى الموشحات سوى موشحين أو ثلاثة كقول ابن بقى :

ليــل طويل – وما معين – يا قلب بعض الناس – أما تلين

فمن قدر أن يقول هذا فليعرب ، ومن لم يقدر فليغرب» (١) .

ومن الواضح أن ابن سنــاء الملك لم يبــالغ فى شىء ، سوى عــدم تنبهه أن الخرجات المعربة التى تتــوفر فيها شروطه أكــثر عددا مما قــدر ، وأنها ترتبط – فيما يبدو – بمرحلة ازدهر فيها الزجــل ، فأراد الوشاحون الاستقــلال عنه ومنافسته بالاتيان بلغة معربة فى طرافة وظرف عامية الزجل ، بل ان الاقفــال (ولا سيما المطالع) نافست الخرجة فى هذه الشروط . ان هذه المرحلة الممتدة من منتصف القرن الخامس حتى منتصف السادس ، هى بحق فترة وصول الموشحات الى ذروة غنائيتها وفنيتها ، كى تقع بعد ذلك فى العقم والجمود وأنظمة المكفرات .

كما أن لنا ملاحظة أخرى ، وهى أن بعض الخرجات المدحيــة ليست معربة ، كما أن الخرجات المعربة نحس أنها ليست الا أجزاء من أمداح عامية فى قصص البطولة الشعبى الذى كان – بالضرورة – سائدا فى الاندلس ، وقد تم تفصيحها واقحام اسم الممدوح بهــا بدلا من اسم البطل الملحمى فى القصة الشعبية (٢) . ولهذا فلا عجب أن تثير فى نفس ابن سناء الملك كل هذ الاعجاب ، فهذا أبو بكر بن باجة صاحب التــلاحين المشهورة يلــقى على احدى قينات «ابن تيفــلويت» والى المرابطين على شرق الاندلس موشحة خرجتها :

عــقــد الله رايــة الــنصر لأميــر العــلا أبى بــكر

---

(١) دار الطراز ص ٣٠ ، ٣١ .

(٢) عشق أهل الاندلس البطولة فى الواقع الحى . قال ابن سعيد : «الضابط فيما يقال فى شأن أهل الاندلس فى السلطان ، أنهم اذا وجدوا فارسا يبرع الفرسان ، أو جوادا يبرع الأجواد ، تهافتوا فى نصرته ، ونصبوه ملكا .. وبعد أن يكون الملك فى مملكة قد توورثت وتداولت ، يكون فى تلك المملكة قــائد من قوادها قد شهرت عنه وقائع فى العدو ، وظهر منــه كرم نفس للأجنــاد ... قدموه ملكــا .. وما زالوا فى جهــاد وتلاف أنفس حتى يظفر صاحبهم .. الخ » (شكيب أرسلان ، خلاصة تاريخ الاندلس ، مكتبة الحيــاة ، بيروت . ١٩٨٣ ص ٥٣) . ووجود البطولة فى الواقع يوجدها فى القصة . ففى ملحمة السيد نراه يحب الاستماع الى قصة البطل ابن أبى صفرة ، والسيد نفسه ليس الا محاكاة – فى الواقع لأبطال القص ، ودون كيشوت – حسب سرفانتس – صنع من نفسه صورة من البطل (الفارس المشاء) حسب صورته فى قصص الفروسية البالية . ثم راجع الخرجة شبه العامية المدحية على لسان الهيجا فى السطور التالية مباشرة .

فيصيح الامير الوالى : واطرباه ، وشق ثيابه ، وحلف بالأيمان المغلظة ، أن لا يمشى فى طريق الى داره الا على الذهب ، فخاف الحكيم العاقبة فاحتال بأن جعل ذهبا فى نعله يمشى عليه (١) . انها خرجة تتسم ببساطة وسذاجة مؤثرة مثل لغة الأطفال يعجز عنها الكبار من أمثال الحكيم الفيلسوف الموسيقار ابن باجة ، انها سحرية الجذور الشعبية لهذا النص المعرب .

عموما ، بعد أن ينهى ابن سناء الملك حديثه المتغزل فى الخرجة يصف علاقتها بالبيت السابق لها (البيت الأخير من الموشحة ، والذى سنصطلح من الآن فصاعدا على تسميته صدر الخرجة) فيقول : «والمشروع بل المفروض فى الخرجة أن يجعل الخروج اليها وثبا واستطرادا وقولا مستعارا على بعض ألسنة الصبيان والنسوان والسكرى والسكران ، ولابد فى البيت قبل الخرجة (صدر الخرجة) من (احتوائه على) : قال أو قلت أو قالت ، أو غنى أو غنيت أو غنت (أو أى فعل فى معنييهما) . وقد (أدخل المتأخرون ألسنة مغايرة كثيرة) (*) .

فما جعل على لسان الحمام قول عبادة :

الغصن الأخير من صدر الخرجة : (ان الحمام فى أيكها تشدو :

الخرجة : قل هل علم ـ أو هل عهد ـ أو كان ـ كالمعتصم ـ والمعتضد ـ ملكان) ومما جعل على لسان الغرام :

صدر الخرجة :

(أنا وأنتا أسوة هذا الهجر
بالصبر بتا عند انصداع الفجر
ومذ رحلتا غنى الجوى فى صدرى :

الخرجة : سافر حبيبى ـ سحر وما ودعتو ـ يا وحش قلبى ـ فى الليل اذا افتكرتو)

ومما استعير على لسان الهيجا قول عبادة :

الغصن الاخير من صدر الخرجة : (فالهيجا تغنى والسيف قد طرب :

---

(١) المقتطف ص ٢٥٧ .
(*) ما بين قوسين فى هذا النص من اضافة الباحث .

الخرجة : ما أملح العساكر ـ وترتيب الصفوف ـ والأبطال تصيح ـ الواثق يـا مليح) .

ولو ذكرنا مثالا لكل لسان استعاره القوم لطالت الألسنة (*) ، وحصل الملال والكلال . وقد ذكرنا منها ما يجزى ويكفى من المثال (١) .

ويعود من جديد ابن سناء الملك للحديث عن آلية تشكيل الخرجة والموشحة والعلاقة بينهما : «وقد تكون الخرجة عجمية اللفظ بشرط أن يكون لفظها أيضا فى العجمى سفسطا نفطيا ، ورماديا زطيا ، والخرجة هى أبزار الموشح وملحه ، وسكره ، ومسكه وعنبره ، وهى العاقبة وينبغى أن تكون حميدة ، والخاتمة بل السابقة ، وان كانت الاخيرة ، وقولى السابقة لأنها التى ينبغى أن يسبق الخاطر اليها ، ويعملها من ينظم الموشح فى الاول ، وقبل أن يتقيد بوزن أو قافية ، وحين يكون مسيبا مسرحا ، ومتبحبحا منفسحا ، فكيف ما جاءه اللفظ والوزن خفيفا على القلب ، أنيقا عند السمع ، مطبوعا عند النفس ، حلوا عند الذوق تنـاوله وتنوله ، وعامله وعمله ، وبنى عليه الموشح لأنه قد وجد الأساس وأمسك الذنب ونصب عليه الراس .

وفى المتأخرين من يعجز عن الخرجة ، فيستعير خرجة غيره ، وهو أصوب رأيا ممن لا يوفق فى خرجته بأن يعربها ويتعاقل ولا يلحن فيتخافف بل يتثاقل (٢)» .

والآن تكتمل خواص الخرجة المتعددة :

١ – قد تكون فى القليـل معربة ولا سيما فى موشحات المديح ، وقـد كثر اعرابها كتطور للموشحة فى مواجهة تطور الزجل فى عصر المرابطين وآخر فترة ملوك الطوائف ، وفى الكثير عامية عربية أو أعجمية .

٢ – لغة الخرجة ومضمونها لابد أن تكون بالغة الرهافة سواء أكانت هزلا أو جـدا .

٣ – الانتقال من صور الخرجة (البيت الاخير) الى الخرجة يكون وثبـا واستطرادا ، أى أن موضوع الخرجة منفصل – فى الغالب – ظاهريا عن الموشح ويسبق – غالبا – بفعل الغناء أو القول أو ما رادفهما.

(*) لاحظ النكتة فى (لطـالت الألسنة) فهو يورى عن كثرتهـا المفرطة ، وظاهر العبارة ما نقصده منها اليوم : سلاطة اللسان . فى الرجل روح مصرية وثابة مرحة .

(١) دار الطراز ص ٣١ – ٣٢ .

(٢) نفسه ص ٣٢ – ٣٣ .

٤ — الخرجة تحدد ميزان الموشحة وقوافيها .

٥ — هى مشاع بين الــوشاحين ، فبوسع أى وشاح الاستعــانة بخرجة غيره أو أى نص مناسب كخرجة ، هذا ان لــم يستطع أو لم يــرد تأليفها ، ويظن أنه فى جميع الأحوال يتأسى ويحاكى نصا آخر غنائيا عند تأليفه للخرجة ان لم تكن مستعارة .

٦ — الخرجة فى الغالب على لسان النسوان (وربما الصبيان الغلمان) ، وقد تكون على لسان الوشاح نفسه أو عــلى لسان حيوان ، أو شىء مادى أو معنوى . وتقل هذه الظاهرة فى موشحات المتصوفة خاصة والمتأخرين عامة .

الشكل الخارجي للموشحة

— ٧ —

أوزان الموشحات

لقد عكف فى القديم ابن سناء الملك على اكتشاف ميزان الموشحة وقد أعلن عجزه كما سنرى ، وفى الحديث عكف على ذلك فى مصر د. سيد غازى وكان دليله عروض الخليل ، وقد فاته أن كل كلام يمكن أن يخضع لهذا العروض فوقع فى تعقيدات لا أول لها ولا آخر ، وعمله أشبه بعمل ابن سناء الملك ، وفى اسبانيا بذل غارسيا غومس جهدا مضاعفا وقد ألحقها بالعروض الاسبانى ، وألحق العروض الاسبانى بها واستعار صيغة من عروض الموسيقى العربية الذى يستخدم (تن — تتن — تتتن) بديلا للأسباب والأوتاد والفواصل . كما أن باحثا شيلانيا ، وهو أستاذ موسيقى بجامعة شيلى الكاثوليكية بسانتياجو — واسمه : صمويل كلارو — فالديس — يقدم اقتراحا فذا يكاد يكشف عن سر الموشحة بدراسة نصوص «لاكويكا» الشيلية ، وهى نصوص مصحوبة بنوبة موسيقية ورقص . والنصوص عبارة عن نسخة اسبانية من الموشحة والنوبة الموسيقية الزريابية العربية الأندلسية ، قد حملها الاندلسيون الى تشيلى ، وقد احتفظت بهيئتها ونقاوتها بسبب العزلة الطبيعية التى حمت هذه الجمهورية الامريكية اللاتينية من المؤثرات الأجنبية فترة طويلة . وقد ساعد العالم الموسيقى الشيلانى مغنى لا كويكا وملحن ومؤلف لكلماتها اسمه فرناندو جونثالث ، قد أفنى عمره — ولا زال — فى البحث عن أصل هذا الفن الشامل (كلمات شعرية — موسيقى — غناء — رقص) ، فوجده فى النوبة الاندلسية ، وقد اقترح أن يطلق اسم «الخرجة» على هذا الفن (*) .

من المفيد جدا أن نبدأ بأول تجربة عند ابن سناء الملك يقول : «والموشحات تنقسم قسمين : الاول ؛ ما جاء على أوزان أشعار العرب ، والثانى ؛ ما لا وزن له فيها ، ولا المام له بها .

(*) سلمنى هذا الاستاذ المذكور نسخة من بحثه حول لاكويكا وعلاقتها بالنوبة الاندلسية . وقد نشر هذا البحث فى مجلة «الفنون الجميلة» التى تصدر فى برشلونة ولم أتمكن من الحصول عليها ، وعموما هذا البحث تمت ترجمته . وسأقوم بنشره قريبا .

(١) والذى على أوزان الأشعار : ينقسم قسمين :

(أ) أحدهما : ما لا يتخلل أقفاله وأبياته كلمة تخرج به تلك الفقرة التى جاءت فيها تلك الكلمــة عن الوزن الشعرى ، ومــا كان من الموشحات على هذا النسج ، فهو المرذول المخذول ، وهو بالمخمسات أشبـه منه بالموشحات (*) ولا يفعله الا الضعفاء من الشعراء ، ومن أراد أن يتشبه به بما لا يعرف ، ويتشبع بما لا يملك ، اللهم الا ان كانت قوافى قفله مختلفة ، فانه يخرج باختلاف قوافى الأقفال عن المخمسات ، كقول بعضهم :

يــاشقيق الروح من جسدى أهوى بـى منـك أم لـم

فهذا من المديد ، وكقول الآخر :

أيها الشاكى اليك المشتكى قد دعونـاك وان لم تسمع

فهذا من الرمل :

وفى شجعان الوشاحين والطعــانين فى صدور الأوزان من يأخذ بيت شعر ، فيجعله خرجة ويبنى موشحه عليه ، كما فعل ابن بقى فى بيت ابن المعتز ، وهو :

علمــونى كيف أسلــو والا فاحجبو عن مقلتى الملاحــا

فان ابن بقى جعله خرجة لموشح .

وفى الوشاحين من أهل الشطارة والدعارة ، من يأخذ بيتا من أبيات المحدثين، فيجعله بألفاظه فى بيت من أبيات موشحة كما فعل ابن بقى فى بيتى كشاجم ، فان كشاجم قال :

يقولون تب والكـأس فى كـف أغيـد وصــوت المثــانى والمثــالـث عــال

فقــلت لهم لــو كنت أضمرت توبـة وأبـصــرت هــذا كلــه لـبـدا لــى

فقال ابن بقى :

قــالوا ، ولـم يقـولو صـوابـا

أذنــيت فــى المجـون الشبـابـا

فـقـلـت لـو نـويت مـتـابـا

والكأس فى يمين غزالى والصوت فى المثالث عال لبــدا لى

(*) هذه العبارة هامة جدا ، فهى تبطل ادعاء أن المخمس هو أصل الموشح .

(ب) والقسم الآخر : تخللت أقفـاله وأبياته كلمة أو حركـة ملتزمة كسرة كانت أو ضمة أو فتحة ، تخرجه من أن يكون شعرا صرفا ، وقريضا محضا ، فمثال الكلمة قول ابن بقى :

صبرت والصبر شيمة العانى ـ ولم أقل للمطيل هجرانى ـ معذبى كفانى

فهذا من المنسرح وأخرجه منه قوله : «معذبى كفانى» . ومثال الحركة هو أن تجعل على قافية فى وزن ، ويتكلف شاعرها أن يعيد تلك الحركة بعينها وبقافيتها كقـوله :

يا ويح صب الى البرق ـ له نظر ـ وفى البكاء مع الورق ـ له وطر

فهذا من البسيط والتزام اعادة القافية فى وسط الوزن على الحركة المخفوضة هو الذى أشرنا اليه .

(٢) والقسم الثـانى من الموشحات : هو ما لا مدخـل لشىء منه فى أوزان العرب ، وهذا القسم منها هو الكثير ، والجم الغفير ، والعدد الذى لا ينحصر والشارد الـذى لا ينضبط ، وكنت أردت أن أقيم لهـا عروضا ؛ يكون دفتـرا لحسابها ، وميزانا لأوتادها وأسبابها ، فعز ذلك وأعوز ، لخروجها عن الحصر، وانفلاتها عن الكف ، ومالها عروض الا التلحين ، ولا ضرب الا الضرب (*) ، ولا أوتاد الا الملاوى ولا أسباب الا الأوتار ، فبهذا العروض يعرف الموزون من المكسور والسالم من المزحوف ، وأكثرها مبنى على تأليف الأرغن ، والغناء بها على غير الأرغن مستعار ، وعلى سواه مجاز (١) » .

يمكن تلخيص كلام ابن سناء الملك فى سطرين :

الموشحات تنقسم الى قسمين :

١ – ما يدخل فى أوزان العرب ، وهذا ينبغى كسره بحركة فى تقفية داخل أشطار البحر العروضى أو باضافة عبارة الى مجمل البحر .

٢ – مالا يدخل فى أعاريض العرب ، وعروضه هو الموسيقى وهذا يشير الى أمرين :

(*) العروض والضرب (الأول) يشيران لنهاية شطرى بيت الشعر العربى ، أما الضرب الثانية فتعنى الأداء الموسيقى .

(١) دار الطراز ٣٣ – ٣٥ .

أ - أهمية القوافى ودورها الخاص فى وزن الموشح على مقتضى احتياجات موسيقية بعينها .

ب - أهميـة الموسيقى فى فهم الموشح ، والمـوسيقى الاندلسيـة خاصة باستعمال آلة الأرغن .

ويدعم الفروض السابقة تقسيم جديد للموشحات يرتبط أيضا بعروضهـا ، ولكن هذه المرة عروض الأوزان الداخلية بين البيت والقفل . يعرض ابن سناء الملك هذا التقسيم قائلا : «والموشحات تنقسم - من جهة أخرى - الى قسمين : قسم أقفاله على وزن أبياته حتى كـأن أجزاء الأبيات كأجزاء الأقفـال ، كقول الأعمى :

أحلى من الأمن / يرتاع من قربى / ويفرق
فى وجهه سنه / يشجى بها العذل / ويشرق
لله مـا أقرب / عـلى محبيه / وأبعـدا
حلو اللمى أشنب / آسى الضنى فيه / وأسعدا
أحبب به أحبب / ويا تجنيه / طال المدى
أما ترى حزنى / نارا على قلبى / تحرق
حسبى بهـا جنه / يا ماء يا ظـل / يا رونق

وقسم أقفاله مخالفة لأوزان أبياته مخالفة تتبين لكل سامع ، ويظهر لكل ذايق كقول بعضهم :

بيت (غصن) ⟵ الحب يجنيك لذة العذل / واللوم فيه أحلى من القبـل
قفـل ⟵ لكل شىء من الهوى سبب / جد الهوى بى وأصله اللعب
وأن لو كان جد يغنى / كان الاحسان من الحسن

فها أنت ترى مباينة الأقفال للأغصان مباينة ظاهرة ، ومخالفة بعضها لبعض مخالفة واضحة . وهذا القسم لا يجسر على عمله الا الراسخون فى العلم من أهل هذه الصناعة ، ومن استحق منهم على أهل عصره الامامة ، فأما من كان طفيليا على هذه المائدة ، فانه اذا سمع هذا الموشح ، ورأى مباينة أوزان أقفاله لأوزان أبياته ، ظن أن هذا جائز فى كـل موشح ، فعمل مالا يجوز عمله ، ومالا يمشيه التلحين له ، وتظهر فضيحته فيه وقت غنائه ، فان المغنى ببعض الآلات يحتاج

الى أن يغير شد الأوتار عند خروجه من القفل الى البيت ، وعند خروجه من البيت الى القفل ، وهذا مكان ينبغى أن يلحظ ويحفظ (١) » .

وهذا تقسيم آخر بالــغ الأهمية ، فمن الموشحات ما تقــوم على لحن واحد الانسياب ومنها ما يحتاج لتعديل شد الأوتار لتعويض الفروق بين البيت والقفل بحدة الأنغام أو تراخيها . وهو يشير الى وظيفة أساسية للموشح مهملة بشكل حاد فى المصادر القديمة : انهــا كلمات للغناء قبــل كل شىء ! ومؤلفها خبير بأسلوب تلحينها بل لعله يبدأ باللحن (أقصد الخرجة) قبل الكلمات . وحيث انه يبدأ بالخرجة ، فهو قادر على أن يساويها وزنا بالأبيات أو يباين بينهما طبقــا لمجرى اللحن .

ويمضى ابن سناء الملك فى مقدمته الممتازة التى لا يخل من خطورة ما تحمله لنا من أنباء حماسه المبرر (*) ، فيعود لعرض تقسيم ثالث : «والموشحات تنقسم من جهة أخرى الى قسمين :

قسم : لأبياته وزن يدركه السمع ويعرفه الذوق كما تعرف أوزان الأشعار ولا يحتاج فيها الى وزنهــا بميزان العروض ، وهو أكثرهــا ؛ وقسم مضطرب الوزن ، مهلهل النسيج ، مفكك النظم ، لا يحس الذوق صحته من سقمه ، ولا دخوله من خروجه ، كالموشح الذى أوله :

أنــت اقتــراحى / لا قــرب الله اللــواحــى
مــن شاء أن يقــول فــانــى لســت اسمــع
خضعت فى هــواك / ومــا كنــت لأخضــع
حسبى عــلى رضــاك / شفيــع لى مشفــع
نشــوان صــاح / بيــن ارتيــاع وارتيــاح

فهــا أنت ترى نبو الذوق عن وزن هذا الكلام ، ومــاله عند الطبع الضعيف نظام ، ولا يعقله الا العالمون من أهل هذا الفن ، والملائكة المقربون من أهل هذه الصناعة ؛ ومثل هذا لا يقدم عليه الا مثــل الأعمى ، والا فالبصير يحذره ولا ينظره ، ومــا كان من هذا النمط ، فمــا يعلم صالحه من فاسده ، وسالمــه من

---

(١) نفسه ٣٥ — ٣٦ .

(*) يبرر حماس ابن سناء الملك من غيظه لاهمال هذا الفن الجميل بسبب أصله الشعبى ، ويحاول أن يقنع العقول الجامدة بأهميته وجماله ، فهو رائد النقد والتنظير فى مجال الموشحات ، وكل رائد مضطر للدفاع عن الجديد الذى يدعو اليه .

مكسورة الا بميـزان التلحين ، فان منـه ما يشهد الذوق بزحافـه بل يكسره ، فيجبر التلحين كسره ويشفى سقمه ، يـرده صحيحا ما به قلـبة ، وساكنـا لا تضطرب فيه كلمة (١) » .

ونظن شيئا من التفصيل والتزيد فى التقسيمات لكن ابن سناء الملك يحوم حول الغرض ولا يدركه ، فهو هنا يشير الى نثرية لغة الموشح ، واعتمادها على اللحن الكامن من ورائها يحسه أصحاب الذوق الرفيع ، ويقدم تقسيما رابعا يلح فيه على علاقة الموشح بالموسيقى : «والموشحات تنقسم من جهة أخرى الى قسمين : قسم يستقل التلحين به ، ولا يفتقر الى ما يعينه عليه ، وهو أكثرهـا ؛ وقسم لا يحتمله التلحين ، ولا يمشى به الا بأن يتوكأ على لفظة لا معنى لها تكون دعامة التلحين وعكازا للمغنى ، كقول ابن بقى :

من طـالب / ثـار قتلى ظبيات الحدوج
فتانـات الحجيج

فان التلحين لا يستقيم الا بـأن يقول «لا لا» بين الجزئين الجيميين من هذا القفـل (٢) » .

كل التقسيمات السابقة لا تحمل الا دلالـة واحدة وهى أن الموشحة تقـاس باللحن ، وأنهـا تقوم على تقنية تجعلها صالحة للغنـاء بها دون مشاكـل ، أو تجعلها قابلة لذلك بعون تقفيات اضافية أو الاستعانة بحركات (فتحة أو كسرة أو ضمة) زائدة عن البحر العروضى ، وربما الاستعـانة بعبارات مثل عبـارة «معذبى كفانى» المشار اليها من قبل .

وهذا كله لا يحمل الينا أخبـارا واضحة حول الموشحات . لكننـا ندرك أن الموشح اما يتطـابق مع اللحن أو يحتـاج لاضافات تبـدأ «بالحركة» وتنتهى بالعبارة الكاملة كى يتطابق مع اللحن . وكأنما هناك لحن مثـالى هو عروض الموشح الخفى فى حالة الموشح الذى يتطابق مـع العروض العربى ، وينـبغى اضافة زوائد اليه حتى يتفق مع ذلك العروض المثـالى الموسيقى ، بينما هنـاك موشح آخر عروضه يتفق مع العروض الخفى المثالى . أيضا هناك مشكلة أخرى ترتبط بالعروض المثالى هى : اختلاف أو اتفاق البيت والقفل .

ماذا قـال المحدثون – حول ذلك – فى الوصول الى شىء محدد حول وزن الموشح ؟ الاجابة ستكون فى خاتمة هذا الكتاب .

---

(١) نفسه ص ٣٧ .
(٢) نفسه ص ٣٨ .

الشكل الخارجي للموشحة

– ٨ –

قوافي الموشحات

لا نكاد نجد نظام القافية الموحدة الا عند العرب فى أشعارهم . ويؤكد ذلك الفارابى فى «الموسيقى الكبير» ، ان القافية فى الشعر العربى لم تلق أى اهتمام من الباحثين حتى اليوم ، وتكاد تمثل نظاما رتيبا صارما ، يتصل بعنف بحياة العرب وسلوكهم من ناحية ، ثم يتصل بطبيعة أوزان أشعارهم من ناحية أخرى . والاشكال الذى تثيره الموشحات هو أنها خرجت على رتابة نظام القوافى العربية خروجا فى ظاهره يمثل ثورة كبرى ، وفى باطنه هو رتابة جديدة ليست بهذه الدرجة من الثورية .

وما نستشفه من مقدمة دار الطراز – وهى النص النظرى الوحيد حول الموشحات عند القدماء اذا صرفنا النظر عن بعض العبارات الغامضة هنا وهناك – هو أن القوافى لها وظيفة بنيوية وعروضية فى الموشحات . فالخلاف فى نظام القوافى بين الأبيات والأقفال ، أى بين الثابت (قوافى الأقفال) والمتغير (قوافى الأبيات) فى كل مقطوعة هو أبرز صفة بنيوية فى الموشح ، ثم تدخل القوافي فى اخراج البحر العروضى عن نظامه الخليلى هو أبرز خاصية موسيقية للموشح نستنتجها من كلام ابن سناء الملك . والسؤال الكبير : ما سر تعدد القوافى فى الموشح ؟ كيف حدث ذلك ؟ اننا سنجد «فى الفصول القادمة» بعض عناصر الخروج على العروض العربى ، وبعض أنظمة تجريبية تنتمى لأسلوب التوشيح ، تكاد تدخل أشعارا كثيرة فى نطاق جنس التوشيح ، ويحول دون ذلك افتقادها لنظام القوافى ، حتى أن هذا النظام يكاد يكون العامل المحدد الذى يضفى على القصيدة صفة الموشح من عدمه . اننا لا نستخرج من كلام ابن سناء الملك الأسباب الكامنة وراء ضرورة تعدد القوافى فى الموشح سوى سببين :

١ – السبب الأول ، وهو أن تطويع الشعر للغناء يحتاج لبعض الزوائد التى لا تتحقق الا بوقفات واضافة حركات وهذه الوقفات فى الشعر ارتبطت بشكل حاسم بنهاية البيت الشعرى التقليدى (ضربه) ، أى القافية ، فقد تكون هناك وقفة فى نهاية الشطر الاول (العروض) من البيت التقليدى لكنها غير

حاسمة ففى كثـير من الأحيان تنقسم الكلمـة الى جزئين أحدهما ينهى الشطر الاول والآخر يستـأنف الشطر الاول ، أى أن البحـر العروضى الخليلى يحمـل صفة الاتصال حتى نهايته محبذا وقفة قصيرة جدا فى منتصف البيت (لكنها غير ضرورية) أى فى نهاية الشطر الاول بعكس الوقفة الطويلة نسبيا فى نهاية البيت ، أى فى قافيته . فالزائدة المضافة فى منتصف كل شطر من شطرى البيت التقليدى ، ليست اضافة حسابية لمقاطع لكسر البحر ، بقدر ما هى وقفات ايقـاعية طويلة يتطلبها التلحين . وهذه الوقفـات ليست الا «قوافى» بالنسبة للشاعر العربى . والقـوافى تتطلب التزاوج حتى تحمـل هذه الصفة . وقـد حدث ذلك من قبـل الموشحات فى الأراجيز ، فهى فيما يبدو لهدوء بحر الرجز ونثريته وحاجته عند الانشاد أو الغناء لوقفات ايقاعية طويلة نسبيا لكسر نثريته وضبط نظامه المهلهل. من ثم ، قد وضعت قوافى فى نهاية كل شطر . فالاحتيـاج الموسيقى – مع تطور الموسيقى العربية نتيجة تأثرها بالموسيقى الفارسية والرومية – أدى الى وقفات متتاليـة على مسافات قصيرة أدت الى تجزئـة البيت التقليدية ، والتجزئة تعنى وقفات طويلة نسبيا أى قوافى ، ومن هنا نشأ نظام تعدد القوافى .

٢ – وما دام الوزن المستجد استجـابة لموسيقى مستجدة ارتبط بقـواف مستجدة ، فان انقسام الموشح الى أبيات وأقفال أيضا كان استجابة لتنوع لحنى. فالموسيقى «يحتاج الى أن يغير شد الأوتـار عند خروجه من القفـل الى البيت ، وعند خروجه من البيت الى القفل ، وهذا مكـان ينبغى أن يلحظ ويحفظ» (١) . وهذا يعنى تنويعا للوزن الواحد بين القفل والبيت ، والتنويع يحتاج الى وقفات فى مواضع مختلفة أو الى عبارات تخلق وقفات قبلها وبعدها أى الى قواف قبلها وبعدها ، ولما كان اللحن منتظما ، فان هذه الوقفـات انتظمت كما لاحظنـا فى استعراضنا لنظام قوافى الأقفال فردية عدد الفقرات ، وكما هى فى الأبيات .

واذا كان الامر كذلك ، فلماذا تثبت القوافى داخل كل بيت وتختلف من بيت الى بيت ؟ ولماذا تتعدد ـ بنظام ما ـ داخل كل قفل ، وتثبت فى كل أقفال الموشح ؟ الاجابة بالضرورة ترتبط بنظام اللحن والغناء ، فالبيت يغنيه مغن فردى وتنوع القوافى من بيت الى آخر لا يفسد مواضع الوقف – فلا زحاف ولا طى ولا اقواء

---

(١) راجع الصفحات السابقة : كلام ابن سناء الملك عن قسم الموشحات التى يتباين فيها وزن القفل عن البيت تباينا ظاهرا ، وهذا النص بالغ الأهمية فى تصورنا فطريقة غناء الموشحات «التامة» على الأقل فلابد من البدء بالقفل «عند خروجه من القفل الى البيت ، وعند خروجه من البيت الى القفل»، فالبدء هو القفل .

ولا تخالف فى الموشحات – لكنه يتيح فرصة لتنوع القوافى فى كل بيت حسب تنوع الحناجر مع تدخل المغنى الفردى الجديد فى اطراد طبقا لنظام النوبة – تناوب المغنين فى الغناء فى اتجاه يبدأ من يمين المغنى الذى يبدأ ، وكل واحد يغنى بيتا تاليا للبيت الذى غناه سلفه – حتى ينتهى الموشح . أما ثبات قوافى القفل على طول الموشحة – مع تعدد نظامها داخل كل قفل فلأن القفل تغنيه جوقة ، والجوقة ثابتة ، وقد يحدث ألا تغنيه الجوقة حيث تكتفى بترديد المطلع بينما يغنى المغنى الفردى بعدها البيت ثم القفل ، وهذا يعنى أهم شىء فى الموشح ، وهو أن بؤرة اللحن وتميزه يكمن فى القفل ، وانتهاء المغنى الفردى به دليل لضبط اللحن عند الجوقة التى تردد المطلع ، وهما معا – أعنى المغنى الفرد المردد للقفل (بعد البيت) ثم الجوقة المرددة للمطلع وهو على وزن القفل ونفس نظام قوافية – يمثلان دليلا للمغنى الفردى حتى لا يفقد اتجاه اللحن وتميزه ، وكل هذا ضرورى فى أنظمة موسيقية وغنائية ارتجالية تعتمد على الذاكرة .

الشكل الخارجى للموشحة

- ٩ -

التغصين والتضمين

مصطلحات الموشح تمثل اشكالية حاولنا حلها على مدى هذا الكتاب . وهى تتراوح فى مصادرها بين الشعر والموسيقى والزراعة كأسلوب حياة يتضمن الغناء الشعبى . ومن بين هذه المصطلحات لفظة الغصن يراد بها (حسب تفسيرنا) الوحدة السطرية للبيت ، فكل سطر سواء تكون من شطر أو شطرين أو ثلاثة أشطار (وربما فى القليل أربعة أشطار) يسمى غصنا . ولاخفاء فى دلالة المصطلح قبل استخدامه فى الموشحات ، فهو يشير الى «غصن» النبات (فنن أو فرع أو عود) . فهو مصطلح ذو جذور زراعية أيضا مثله مثل الخرجة . انه يشير كما عرفنا هنا الى أى واحد من سطور البيت ، لكن لم ؟ هناك تصور تقليدى (غير واقعى) شاعرى عن استواء الأغصان وتساويها ، ولذا ألح الشعراء على وصف المرأة بغصن (منغرس فى كثيب) ، ومن ثم فهو هنا يشير الى تساوى أسطر البيت وتشابهها ورقتها ، وأيضا الى ثباتها (لانغراسها فى الكثيب وفى جذع الشجرة) وحركتها (بالأنسام والرياح) فى آن . والثبات يشير الى ثبات الوزن فى كل سطور أبيات الموشح ، ثم ثبات القوافى داخل أشطار البيت الواحد من كل مقطوعة ، أما الحركة فتشير الى تغير القوافى من بيت الى آخر ، ثم الانتقال منها الى القفل ومن القفل اليها . ويرجع الفضل الى «احسان عباس» فى لفت نظرى الى مفهوم هذا المصطلح وان كان قد مر به مرورا سريعا وجعله مرادفا - بشكل ما - لمصطلح «التضمين والتوشيح والتسميط (١) . ونحن نتوصل للمفهوم من ابن عبد الغفور الكلاعى فى كتابه «احكام صنعة الكلام» (٢) ، ومراجعة ما قال على نصوص الموشحات . يتحدث ابن عبد الغفور عن النثر : «وتأملت - أدام الله توفيقك - النثر ، فوجدت فيه من أنواع البديع ما فى النظم فأغفلت ذكرها فى هذا الكتاب ؛ لأن كثيرا من العلماء قد عنوا بهذا الباب . وجعلت أبحث عن ضروب

---

(١) احسان عباس ، تاريخ الأدب الاندلسى (عصر الطوائف والمرابطين) ، دار الثقافة ، بيروت (ط ٧) ص ٢٢٠ - ٢٢١ .

(٢) ابن عبد الغفور الكلاعى ، احكام صنعة الكلام (تحقيق : محمد رضوان الداية) ، دار الثقافة بيروت (بدون تاريخ) .

الكلام فوجدتها على فصول وأقسام» (١) . ويريد هنا أمرين : أولهما ايقاع النثر والثانى أجناسه الأدبية . وفى حديثه عن الايقاع يأتى بفصول منها فصل يحمـل عنوان «المغصن» . وفيه يقـول : «وسمينا هذا النـوع المغصن لأنه ذو فـروع وأغصان ، وقلما يستعمله الا المحدثون من أهـل عصرنا . وهو نحو قولى : (وقد يكـون من النعم والاحسان ، مـا يصدر من الفـم واللسان) فقـابلت سجعتين بسجعتين ، كل سجعة موافقة لصاحبتها . وقد يقابل فى هذا الفصل ثلاث بثلاث كقولى أخاطب الوزير أبا بكر بن سعيد البطليوس (ويا عجبا كيف انقلبت من ذلك الجانب بيـد صفر ، ولم تحظ من الجواب بعسجد ولا صفر ، بـل انتسب برسمه أملها ، ووصف بشطر اسمه عملها) . وقـد تأتى فيه مقـابلة أربع بأربع كقولى : (ومن السلام سلام ، وان لاح جوهرا ، ومن الكلام كلام ، وان فاح عنبراً) . وقد تأتى فيه مقابلة خمس بخمس ، كقولى : (فهلا أبصر فى ميزان الترجيح نهاية مثقالها ونظر فى ميدان التنقيح غاية ارقالها) . وقد تأتى فيه مقابلة ست بست . كقـولى : (ومن أبقاه الله ...) . وقد تأتى فيه مقابلة سبع بسبع ، كقولى : وتلا من شرائع مفاخره سورا قصرت عليهـا درسى ، وجلا من بدائع مـآثره صورا أدرت اليها نفسى) .وكان بعصرنا من جعل الزيادة على هذا غرضه ، حتى مقت هذا الفصل ، ونقضه . واتفق أن جاوبه يوما والدى بجواب طبق فيه **(مغصن)** الخطاب ، فأخذ جوابه ، وزيف – على زعمه – صوابه ، ونقد ومحص وزاد فى اسجاعه **(ونقض)** . وكتب الى بذلك بعض الكتاب ، فكتبت له فى الجواب : وردنى كتابك – أبقاك الله من أخى ثقة ، وحليف مقة – تذكر أن فلانا لمـا أشرقناه بريقه ، مرق عن طريقه الى بنيات طرق قد اختلطتها أفهامنا ، وسحتها أقلامنا . فنحن أهدى اليها من اليد للفم ، ومن الشيب للمم . ذكرت أنه عـدل عن مكـاتبتنا الى شعر عوره ، ونـثر خاطبناه به فزوره ، ورجمه شيطان ، ووصله بأغصان ، أخشن من حلق غصان ، وفروع كأنها عوج ضلوع تقاربها أفحش من غزل العجائز ، وتناسبها أو حش من بطون المفاوز . لا تعبأ بذلك – أعزك الله – فانما ركب فرسا بيـدى لجامها ، وتنكب قوسا عندى سهامها . وسأذيل هنا أسجاعا ، وأقرع بها أسماعا ، ليعلم أن ما حاوله غير متعذر فى كلام من تقدمت قدمه فى ساحة البيان ، وتمكنت يده من ناصية الابداع والاحسان . وأجعل ذلك فى فصل ليس من جانبنا بالبعيد ، أردت به تمام معـانى القصيد» (٢) . ثـم يتحدث عن السجع ويعرفه «السجع مصدر

---

(١) نفسه ص ٩٥ .
(٢) نفسه ص ١٤١ – ١٤٣ .

سجع الرجل سجعا : اذا تكلم بكلام له فواصل كفواصل الشعر . والحمام تسجع، وهى سواجع وسجع .. والذى عندى فى هذا (السجع من حيث حسنه أو قبحه) أن النثر والنظم أخوان . فكمـــا لا يقدح فى النظم تكلف الوزن والقــافية ، كذلك لا يقدح فى النثر تكلف السجع» (١) . ثم يقسم الكلام المسجوع أقساما ثلاثة منه ما يطول أوله ويقصر آخره ومنه ما يعكس ، «والقسم الثالث فهو أن يكون القسيمان (الجملتان المسجوعتان) متساويين ، ولا يحسن ذلك عندى الا فى فصل المغصن ؛ نحو قولى : يغمر صبابة بيانى بحر بلاغته الزاخر ، ويحقر ذبــالة احسانى بدر فصاحته الزاهر» (٢) .

النصوص السابقة مليئة بالأخبار الهامة جدا ، وهى :

١ – أن النظم والنثر أخوان فى البديع والايقاع ، وأن الكاتب يهتم فى كتــابه بالايقــاع .

٢ – أن هناك نوعا من الايقاع اسمه التغصين يتكون فيه الكــلام من أغصان وفروع . فاذا ما جاءت جملتان طويلتان مثل :

أ – وتلا من شرائع مفاخره سورا قصرت عليها درسى .

ب – وجلا من بدائع مآثره صورا أدرت اليها نفسى .

فكل جملة منهما غصن (وهو يصرح بهذا المصطلح فى قوله : «ورجمه شيطان، ووصله بأغصان) ، ثم ان كــل كلمة من الجملة الاولى تقــابل نظيرتهـــا من الجملة الثانية تسمى (هى أو نظيرتها) فرعا .

٣ – أن الوعى بهــذا الاسلوب الايقاعى وتكلف الاتيـــان به حتى مقت ونقض مرتبط بعصر الكاتب (عصر المرابطين) ، فهو أسلوب استحدث فى هذا العصر ، واحتفى به المحدثون من جيله .

٤ – أن الكاتب لا يتكلم فحسب عن جمل متناظرة لكنه يتــكلم عن أوزان ، ونعرف ذلك من تحليل الأمثلة ، ومن قوله فى حديثه عن السجع «هذا ما نختاره من أوزان الأسجاع ، ونستحب له من قوانين الابداع» (٣) ، فها هو صراحـــة يتحدث عن أوزان وقوانين للابــداع ، وأخيرا يلح على ربط

(١) نفسه ص ٢٣٥ – ٢٣٦ .
(٢) نفسه ص ٢٣٩ – ٢٤٠ .
(٣) نفسه ص ٢٤١ .

النثر بالشعر فى مبالغة حتى أنه يورى به كما رأينا فى آخر خطابه الى من هاجم جواب أبيه المغصن بختامه كلامه بقوله : «أردت به تمام معـانى القصيد» ، ولا يريد بالقصيد الا كلامه النثرى وقصده التمثيلى به .

٥ – أن استخدامه لمصطلح الغصن هنا ، وتلميحه لشيوع التغصين فى النثر فى عصره خاصة – مع اشارة ابن بسام فى ذخيرته لأغصان الموشحات ، اشارة تدل على استخدام المصطلح منذ أكثر من قرن من الزمان – يوحى لنا أن استخدامه فى النثر منقول من الموشحات ، فهو يقول مصرحا بذلك : « ...وسمينا هذا النوع المغصن لأنه ذو أغصان وفروع» . وهذا التصريح يتجاهل الموشحات رسميا ، ويغترف منها فعليا ، فما أظن الا أن النثر المغصن لا يزيد على أن يكون اقتباسا من الموشحات .

٦ – ما سبق يفيد أن الموشحات بدأت قريبة من النثر (حسب قول ابن بسام عن مخترع الموشحات : «يـأخذ اللفظ العامى أو العجمى ، ويسميه المـركز ويضع عليه الموشحة» ، وهذا اللفظ نثرى بمفهوم ما كما سنوضح فى خاتمة هذا الكتاب ، ثم اتجهت تدريجيا الى الشعرية بينما النثر يتابعها فى ذلك كما سنرى .

٧ – واذا صدق فرضنا بأن استخدام مصطلح «الأغصان» فى الموشحات (كما تدل كل الشواهد) سبق استخدامه فى النثر ، فان بيـان ابن عبد الغفور حوله يكشف لنا أمرين :

أ – يؤكد ما يأتى فى الفصل القادم من ارتباط الموشحة بتراث شعبى زراعى، فهو يؤكد سبب التسمية «لأنه ذو أغصان وفروع» أى لأنه يحاكى الطبيعة الزراعية فى أحد عناصرها وهو النبات والشجر .

ب – أن تطبيق مفهوم التغصين على الموشحة يثبت شبه نثر الكلاعى المغصن بأغصانها ، ويكشف من جهة أخرى سر وزن الموشحات المخالف – لا أقول لوزن الشعر العربى جملة ، وانما لمقياس الخليل العروضى ، وتفاصيل ذلك فى الفصل الأخير من الكتاب .

هذا فيما يتعلق بالتغصين والأغصان ، فمـا معنى «التضمين» وكـل الأقوال التى وردت عن المـوشح من قدماء الأنـدلسيين (ابن بسام / ابن سعيد / ابن خلدون) تلـح على ذكره باعتبـاره الخطوة الاولى الهـامة نحو نضج المـوشحة واجبارها المجتمع الرسمى على الاعتراف بها ؟ لقد ظننت طويلا أننى سأعجز عن

فهم هذا المصطلح ، الذى عجز عن تفسيره استخدام المفهوم الذى طرحته البلاغة العربية لـه ، كما عجز عن الاقناع تفسير ستيرن لـه ، وهو فى الجملة هـام ، ويربطه بنظام التقفية ، ويبدأ تفسير ستيرن بافتراض الشكل الاول للموشحة :

«ان أبسط الأشكال هو بوضوح ذلك الذى يأتى دون قافية داخلية : أى يتكون من بيت ذى شطرين فى السمط (يقصد القفل الاول ، والذى كانوا يسمونه : المركز) وثلاثة أبيات متماثلة القافية فى الغصن (يقصد ثلاثة أغصان متماثلة القافية فى البيت) أى هكذا :

غـصـن ←— كل غصن من شطر واحد
غـصـن ←— بيت
غـصـن ←—

المركز (القفـل) ←— ←— المركز من فقرتين

ثم بافتراض حدوث أول تطور فى المركز (القفل) :

كانت الخطوة التالية أن يدخل تعديل على النظـام الأساسى للتقفية بزيـادة أجزاء السمط (القفل أو المركز) سواء فى وسطه أو نهـايته ليصير هيكل الموشح هكـذا :

غـصـن ←— كل غصن لا زال من شطر واحد
غـصـن ←— بيت
غـصـن ←—

المركز (القفـل) ←— ←— ←— المركز صار من ثلاث فقرات

ثم بافترض حدوث ثانى تطور فى الموشحة :

وكانت الخطوة التالية أن تنتقل الرحابة المتاحة فى السمط (القفل أو المركز) الى الغصن ، فيصير من شطرين (١) وهكذا تبدأ أجزاء كل من الأغصان والاقفال فى التعدد حسب النظـام السابق الاشارة اليه عند حديثنا عن الأبيات والاقفـال . ويضطرب ستيرن : فهو يـرى أن زيـادة عدد فقرات المركز (القفـل) هو معنى

---

(١) الموشح الاندلسى ، راجع : ص ٣٩ – ٥١ .

التضمين أما العملية نفسهـا فى الاغصان فيمكن أن يكون التضفير ، وقد انتهى سبب حيرته بظهور النصوص محققة ، فالعمليتان معا هما مفهوم التضمين الذى تم على مرحلتين ؛ المرحلة الاولى فى المراكز (الاقفال) ، والمرحلة الثانية فى الاغصان.

كان هذا أفضل تفسير لمصطلح التضمين حتى حل لنا ابن عبد الغفور غموض مصطلح «الغصن» ، وقـد دفعنى هذا الى العودة لقراءة كتـاب ابن عبد الغفور «أحكام صنعة الكلام» بكل احكـام ، فاذا كان قد اقتبس مصطلح «الأغصان» فى النثر ، فلماذا لا يقتبس أيضا مصطلح التضمين ؟ وكانت المفاجأة السارة ؛ لقد اقتبسه بالفعل ! .

ونترك تفصيل هذا الكشف للفصل الأخير ليكون مسكة الختام . والآن نبدأ فى دراسة نشأة الموشحة باستقصاء الأمر عند رجلين أحدهما توجهت اليه من كـل المحدثين والمعاصرين المسئولية غير المباشرة لنشأة الموشحات : زرياب ، والآخر توجهت اليه أصابع اتهـام الأقدمين – مع غيره – بتحمل المسئولية المباشرة . وقد أهملنـا غير هذين – وهما شاعران من قرية واحدة اسمهـا قبرة – لعدم توفر أية معلومات مفيدة حولهما .

الفصل الثـــانى

رجلان والتوشيح

- ١ -

زريـــاب

كل من يشتغل بالثقافة الاندلسية يردد اسم زرياب باعتباره أسطورة . الاسم نفسه غريب ونـــادر ، وان حملته مطربة فى بغداد معـــاصرة له ، يتردد اسمها فى ثنايا كتاب الأغانى ، وفى بعض أشعاره ، والمحققون يرد على ظنهم - باشارتهم «لعله زرياب الأندلس» (١) شيء من الاسطورة ، فينسون زرياب المغنية . وتحول الرجل الى أسطورة أخرج سيرته من كتب التــاريخ لتحل محلها بعض عناصر الاسطورة ، ونقصد العنصر التبريرى ، الذى يحاول أن يفسر أمرين معا : لماذا ظهر زرياب فى قرطبة ، ثم ماسر عبقريته .

والأسطورة تبدأ « ... وكان من خبره فى الوصول الى الاندلس ، أنه كان تلميذا لاسحق الموصلى ببغداد ، فتلقف من أغانيه استراقـــا ، وهدى من فهم الصناعة ، وصدق العقل ، مع طيب الصوت وصورة الطبع الى ما فاق به اسحق ، واسحق لا يشعر بما فتح عليه ، الى أن جرى للرشيد مع اسحق خبره المشهور فى الاقتراح عليه بمغن غريب مجيد للصنعة ، لم يشتهر مكـــانه اليه ، فذكر له تلميذه هذا ، وقال : انه مولى لكم ، وسمعت له نزعات حسنة ، ونغمات رائقة ملتاطة بالنفس، اذا أنـــا وقفته على ما استغرب منهـــا ، وهو من اختراعى ، واستنباط فكرى ، أحدس أن يكون له شأن ، فقـــال الرشيد : هذا طلبى ، فأحضرنيه لعل حاجتى عنده ، فأحضره ، فلمـــا كلمه الرشيد أعرب عن نفسه بـــأحسن منطق وأوجز خطاب ، وسأله عن معرفته بالغناء ، فقال : نعم ، أحسن منه ما يحسن الناس ، وأكثر ما أحسنه لا يحسنونه ، مما لا يحسن الا عندك ، ولا يدخر الا لك ، فان أذنت غنيتك بما لم تسمعه أذن قبلك ، فأمر باحضار عود أستاذه اسحق ، فلما أدنى وقف عن تنــاوله ، وقال : لى عود نحته بيدى ، وأرهفته باحكـــامى ، ولا أرتضى غيره وهو بالباب ، فليأذن لى أمير المؤمنين فى استدعائه ، فأمر بادخاله اليه ، فلما تأمله الرشيد - وكان شبيها بالعود الذى دفعه - قال له : ما منعك

---

(١) الأغـــانى ج ٢٠ ص ١٣٤ .

أن تستعمل عود أستاذك ؟ فقال : ان كان مولاى يرغب فى غنـاء أستاذى غنيته بعوده ، وان كان يرغب فى غنائى ، فلابد لى من عودى ، فقال له : ما أراهما الا واحدا ، فقـال : صدقت يا مولاى ، ولا يؤدى النظر غير ذلك ، ولكن عودى ، وان كان قدر جسم عوده ، ومن جنس خشبه ، فهو يقـع من وزنه فى الثلث أو نحوه ، وأوتاره من حرير لم يغزل بماء سخن ، يكسبها أناثة ورخاوة ، وبمها ومثلثها اتحذتهما من مصران شبل أسد ، فلهـا فى الترنم والصفاء والجهارة والحدة أضعاف ما لغيرها من مصران سائر الحيوان ، ولها من قوة الصبر على تأثير وقع المضارب المتعاورة بها ما ليس لغيرها ، فاستبرع الرشيد وصفه وأمره بالغناء فجس ، ثم اندفع فغناه :

يـا أيهـا الملـك الميمـون طـائره هارون راح اليك الناس وابتكروا

فأتم النوبة ، وطار الرشيد طربا ، وقال لاسحق : والله لولا انى أعلم من صدقك لى على كتمانه اياك لمـا عنده وتصديقه لك من أنك لـم تسمعه لأنزلت بك العقوبة لتركك اعلامى بشأنه ، فخذه اليك واعتن بشأنه ، حتى أفرغ له ، فان لى فيه نظرا ، فسقط فى يد اسحق ، وهاج به من داء الحسد ما غلب صبره ، فخلا بزريـاب ، وقال : يا على ! ان الحسد أقدم الأدواء وأدواها ، والدنيا فتـانة ، والشركة فى الصناعة عداوة ، لا حيلة فى حسمها ، وقد مكرت بى فيما انطويت عليه من اجادتك وعلو طبقتك ، فاذا أنا قـد أتيت نفسى من مأمنها بادنـائك ، وعن قليـل تسقط منزلتى ، وترتقى أنت فوقى ، وهذا مالا أصاحبك عليه ، ولو أنك ولدى ، ولولا رعيى لذمة تربيتك ، لمـا قدمت شيئا على أن أذهب نفسك ، يكون فى ذلك ما كان ، فتخير فى ثنتين لابد لك منهما : اما أن تذهب عنى فى الأرض العريضة ، لا أسمع عنك خبرا بعد أن تعطينى على ذلك الأيمان الموثقة ، أنهضك لذلك بما أردت من مال وغيره ، واما أن تقيم على كرهى ورغمى مستهدفـا الى ، فخذ الآن حذرك منى ، فلست والله أبقى عليك ، ولا أدع اغتيالك باذلا فى ذلك بدنى ومالى ، فاقض قضاءك. فخرج زرياب لوقته ، وعلم قدرته على ما قال ، واختار الفرار قدامه ، فأعانه اسحق على ذلك سريعـا ، وراش جنـاحه ، فرحل عنه ، ومضى يبغى مغـرب الشمس ، واستراح قلب اسحق منه .

وتذكره الرشيد بعد فراغه من شغل كان منغمسا فيه ، فأمر اسحق بحضوره ، فقال : ومن لى به يا أمير المؤمنين ؟ ذلك غلام مجنون يزعم أن الجن تكلمه وتطارحه ما يزهى به من غنائه ، فلا يرى فى الدنيا من يعدله ، وما هو الا أن أبطأت عليه جائزة أمير المؤمنين وترك استعـادته ، فقدر التقصير به والتهوين بصناعته ،

فرحل مغاضبا ذاهبا على وجهه مستخفيا على ، وقد صنع الله تعالى فى ذلك لأمير المؤمنين ، فانه كان به لمم يغشاه ويفرط خبطه ، فيفزع من رآه ، فسكن الرشيد الى قول اسحق ، وقال : على ما كان به ، فقد فاتنا منه سرور كثير .

ومضى زرياب الى المغرب فنسى بالمشرق خبره ، اذ لم يكن اسمه شهر هناك شهرته بالصقع الذى قطنه ونزعت اليه نفسه وسمت به همته ، فأم أمير الاندلس الحكم المباين لمواليه (بنى العباس) ، ... فسر الحكم بكتابه ... فسار زرياب نحوه بعياله وولده ، وركب بحر الزقاق الى الجزيرة الخضراء ، فلم يزل بها حتى توالت عليه الاخبار بوفاة الحكم ، فهم بالرجوع الى العدوة ... فجاءه كتاب عبد الرحمن (الذى تولى الامارة بعد أبيه الحكم عام ٢٠٦ هـ) يذكر تطلعه اليه والسرور بقدومه ... فدخل هو وأهله البلد ليلا صيانة للحرم ... وبعد ثلاثة أيام استدعاه، وكتب له فى كل شهر بمائتى دينار راتبا ، ... وان يجرى (عليه) من المعروف العام ثلاثة آلاف دينار ، منها لكل عيد ألف دينار ، ولكل مهرجان ونوروز خمسمائة دينار ، ... فلما قضى سؤله وانجز موعوده ، وعلم أن قد أرضاه ، وملك نفسه استدعاه ، فبدأ بمجالسته على النبيذ وسماع غنائه ، فما هو الا أن سمعه فاستهوله واطرح كل غناء سواه ، وأحبه حبا شديدا ، وقدمه على كل المغنين ، وكان لما خلا به ... وذاكره فى أحوال الملوك وسير الخلفاء ونوادر العلماء فحرك منه بحرا زخرا عليه مده ... ولما ملك قلبه (قلب الأمير) واستولى عليه حبه فتح له بابا خاصا يستدعيه منه متى أراده .

وذكر أن زرياب ادعى أن الجن كانت تعلمه كل ليلة نوبة الى صوت واحد ، كان يهب من نومه سريعا فيدعو بجاريتيه غزلان وهنيدة فتأخذان عودهما ، ويأخذ هو عوده فيطارحهما ليلته ، ويكتب الشعر ، ثم يعود عجلا الى مضجعه ، وكذلك يحكى عن ابراهيم الموصلى فى لحنه البديع المعروف بالماخورى أن الجن طارحته اياه ...

وزاد زرياب بالاندلس فى أوتار عوده وترا خامسا اختراعا منه ... وهو الذى اخترع بالاندلس ، مضراب العود من قوادم النسر ، فأبرع فى ذلك للطف قشرة الريشة ونقائه وخفته على الأصابع وطول سلامة الوتر على كثرة ملازمته اياه .

وكان زرياب عالما بالنجوم ، وقسمة الأقاليم السبعة ، واختلاف طبائعها وأهويتها وتشعب بحارها وتصنيف بلادها وسكانها ، مع ما سنح له من فك كتاب الموسيقى ، مع حفظه عشرة آلاف مقطوعة من الأغانى بألحانها ، وهذا العدد من الألحان غاية ما ذكره بطليموس واضع هذه العلوم ومؤلفها .

وكان زرياب قد جمع الى خصاله هذه الاشتراك فى كثير من ضروب الظرف وفنون الأدب ... حتى اتخذه ملوك الانـدلس وخواصهم قدوة فيما سنه لهم من آدابه ... (١)» . من تسريحة الشعر الى العطور والمنظفـات الصناعية والملابس وألوان الطبيخ وأساليب تناول الطعام والشراب (٢) .

واستمر بالاندلس أن كل من افتتح الغنـاء فيبدأ بالنشيد أول شدوه بأى نقر كان ، ويأتى أثره بالبسيط ويختم بالمحركات والأهزاج تبعا لمراسم زرياب (٣)» . وقد افتتح مدرسة لتعليم الغناء كان يتم اختباره المقبولين لها اختبارا يركز على قـدرة أجهزتهم الصوتية ، وقد أخذ النـاس بعده الغنـاء عن أولاده وجواريه وتلاميذه أجيالا تتوالى حتى أن ابن عبد ربه الذى مات بعده بقرن كامل استمع الى احدى الجوارى اللائى تعلمن على يديه (٤) . وذكر عبادة الشاعر أن أول من دخل الاندلس من المغنين علون وزرقون ، دخلا فى أيام الحكم بن هشام ، فنفقا عليه . وكانا محسنين ، لكن غناؤهما ذهب لغلبة غناء زرياب عليه . لقد عاش زرياب فى الاندلس معيشة الامراء يأكل مع أميرها وأولاده (٥) ، ويمشى فى موكب يركب فيه وقد أحاط به مائة غلام (٦) .

وبعد ، تلك هى أسطورة زريـاب من نصها العمدة كما أورده النفح ، وقد أسقطنا بعض التفاصيل ولخصنا بعضها . والقصة يمكن أن تكون مقبولة ، فهى لا تخرج عن المعقول ولا تتجاوز الممكن . فما أسطوريتها اذن ؟ قبل أن نجيب على هذا السؤال ينبغى أن نؤكد أنها قدمت من المعلومات والحقائق التى تخدم بحثنا والتى تتفق مع ما نعرفه عن الموسيقى الاندلسية اليوم ، كما أنها تفرز مصطلحات جديدة كما سنشير بعد لا يمكن أن تكون من اختراع واضع القصة اذا كانت قد مزجت الواقع بالخيال .

صياغة القصة أندلسية محضة ، فرحلة زرياب الى الاندلس تشبه رحلة عبد الرحمن الداخل ، وكان أحرى بمن صاغها (ابن حيـان صاحب المقتبس الـذى ينقل عنه صاحب النفح ، ولعل ابن حيان كان ينقل عن عبادة الشاعر الذى نقل

---

(١) نفح الطيب ص ١٢٢ – ١٢٧ .
(٢) نفسه ص ١٢٧ – ١٢٨ .
(٣) نفسه ١٢٨ – ١٢٩ .
(٤) نفسه ١٢٨ – ١٣٣ .
(٥) نفسه ص ١٢٣ .
(٦) نفسه ص ١٣٣ .

عنه الغزير من أخباره) أن يسمى هذا الموسيقار «زرياب الداخل» . فهو يخرج من بغداد وقد تهدده الموت مرتين : مرة فى بغداد ، ومرة أخرى فى القيراون . وقد تهدد الداخل الموت مرتين ، ثم بعد ذلك الرجلان بطلان أحدهما أقام فرداً دولة لبنى أمية فى قرطبة والآخر منهما أقام دولة للموسيقى فى الأندلس . والتلميح الأسطورى لبطولة زرياب ينبع من اصطياده شبل الأسد على الارض واستخراج مصرانه ليصنع منه أوتارا ، واستنزال النسر من السماء ليتخذ من قوادمه مضرابا . ثم تلك السلسلة من الصدف التى تجعل هارون الرشيد ينشغل زمانا يتيح لاسحق أن ينفى زرياب (*) . ثم تصادف وصول رد الحكم بقبول استقدام زرياب خلال مهلة الثلاثة أيام التى أعطاها له الملك الأغلبى لمغادرة البلد والا قطعت رأسه (**) . ثم تصادف موت الحكم مع دخول زرياب الاندلس ، كأنه مكث فى القيروان كى يمهد لهذه الصدفة تمشيا مع أسلوب الحكاية الشعبية التى دائما كلما أسقطت خطرا عن البطل الخير نبت خطر جديد . ان الصدفة فى الاسطورة والحكاية الشعبية هى أداة القدر الحاسمة لدفع البطل نحو غاية كبرى نبيلة قدرتها بشكل نهائى سابق للحدث ارادة السماء . ان تفوق زرياب على اسحق كان يعده للمكان اللائق به . هذا المكان – كما يريد أهل الاندلس تفضيل بلدهم – هو قرطبة .

أخيرا لا يقرن زرياب بداخل الاندلس (***) – طبقا لتحليلنا للخبر – الا اذا كان قد ترك أثرا لا ينسى فى الاندلس ، ولا سيما أن هذا الخبر قد تمت صياغته بعد موت زرياب بما يقرب من قرنين ، وهذا ما يقوله الخبر فى رواية النفح هذه بشكل مباشر «فما هو الا أن سمعه فاستهوله ، واطرح كل غناء سواه» ، ولنلاحظ لغة النص «استهوله – اطرح» ، فكأن الامير أمام ظاهرة اعجازية . ثم قوله فى وصف علون وزرقون «وكانا محسنين ، لكن غناؤهما ذهب لغلبة غناء زرياب عليه» ثم موقف الأمير منه مرة أخرى «... ولما ملك قلبه واستولى عليه حبه وفتح له بابا خاصا ...» ثم «وأحبه حبا شديدا وقدمه على كل المغنين» ، وأخيرا يصير هذا المغنى قدوة للقدوة «حتى اتخذه ملوك الاندلس وخواصهم قدوة فيما سنه

(*) الكلمة على ما أظن أعجمية ومؤنثة فهى ممنوعة من الصرف .

(**) اضافة القيروان لرحلة زرياب واضع رواية النفح غير مسئول عنها لعدم ورودها فى الرواية ، لكنها تكرار لموقف اسحق معه «قبول الموت أو المغادرة» ، مما يرجح أنها كانت أصلا جزءا من الرواية الأصلية فى المقتبس ، والذى سقطت منه ترجمة زرياب . وهى رواية أندلسية وردت فى (العقد جـ ٧ ص ٣٠ – ٣١) وسنعود اليها فيما بعد عنده .

(***) عبد الرحمن الداخل .

لهم من آدابه» . ونلاحظ خطورة هذه العبارة ، فهو يقول «ملوك الاندلس» ، ونحن نعرف أن زرياب مات قبل عبد الرحمن الأوسط والذى استقدمه الى الاندلس فهو لـم يشهد الا ملكـا واحد . ومعنى ذلك أن الملـوك بعـد عبد الرحمن ظلـوا – وخاصتهم – يتخذون منه لهم قـدوة . والطريف أن صاحب المقتبس عاصر بداية ملوك الطوائف ، ومن قبلهم من بنى أمية أمراء وخلائف ، وان كان يشملهم لفظ الملوك الا أن التعبير مشتق من العصر ، فهو أيضا يشمل ملوك الطوائف ، فأثر زرياب يحوله بالفعل الى أسطورة (*) .

والنص بعد ذلك يلتئم أوله مع آخره ، فـالعود العجيب الذى عزف به أمـام الرشيد ، عود فيه من الابتكـار الكثير فخفة وزنه عن أمثـاله من عيدان العصر يعنى نقلة ثقافية علمية تتصل بمعرفة فونولوجية حول الصناديق الرنانة . ويدخل فى هذا الامر ما استحدثه على الأوتار . والموسيقار لديه وعى بأنه مبتكر ، وهذا هـام جدا لأن المبتكرين لا يبتكرون لأنفسهم وانمـا للآخرين وهكذا نفهم دلالـة الصوت الذى غناه للرشيد (ولعل الرشيد قد فهم ما نفهم (**)) :

يـا أيهـا الملك الميمـون طـائـره هارون راح اليك الناس وابتكروا

فالطائر الميمون هو زرياب وهو «لقب غلب عليه ببلاده من أجل سواد لونه مع فصاحة لسانه ، وحلاوة شمائلـه ، شبه بطـائر أسود غرد عندهم (١) » . أمـا «ابتكروا» فهو تورية بديعة تتطـابق مع «راح» فتشير الى التبكير ظاهرا وتورى الابداع والابتكار .

ومن أدلة وعيـه بأنه مبـدع حواره مـع الرشيد «وأكـثر ما أحسن لا يحسنه الناس ... » ثم ما يقوله الخبر «ومضى زرياب الى المغرب فنسى بالمشرق خبره ، اذ لم يكن اسمه شهر هنالك شهرته بالصقع الذى قطنـه (الاندلس) ونزعت اليه نفسه وسمت به همته ... ويعلمه بمكانه من الصناعة» ثم يستخدم النص لفظة الاختراع مرتين .

(*) يشير اليه ابن الأزرق الذى توفى ٨٩٦ هـ بعبارة «المغنى الشهير» . وهذا يدل على استمرار تردد اسمه فى الاندلس حتى آخر أيـامها . ابن الأزرق ، بـدائع السلك فى طبـائع الملك (تحقيق : د. النشار) ، وزراة الثقافة والفنون ، بغداد ، ١٩٧٧ .

(**) راجع تعليقه الحزين عندما أبلغه اسحق بتخليط زرياب وهربه : «على ما كان به ، فقد فاتنا منه سرور كثير» .

(١) نفح الطيب ص ١٢٢ .

ثم استيحاؤه الجن ، واستيقاظه ليضرب ما تعلم من نوبة أو صوت يطارح بهما جاريتيه ثم يكتب ما أوحى اليه من شعر «وكان شاعرا مطبوعا» (١) . أما القاء ما يلهم من الجن على جـواريه وتلامذته وحوارييه ، فهذا هو الجديد ، ربمـا فى الحضارة العربية كلها . ان من يراجع ترجمة اسحق بالأغانى يصاب بالاكتئاب لسرية الأصوات الجديدة التى يؤلفها اسحق ، فهو يمنعها ويتمنع بها عن أقرب الناس اليه ، وعندما يعزفها لا يتيح لغيره من الموسيقيين التقاط أنغـامها (٢) ، بينما زرياب يذيع ما يلقى فى روعه أولا بـأول ، وهذا أول شرط للابتكـار ، حتى يتـيح لغيره أن يتعلم علمه ويطوره . وموقف اسحق يكـاد يتكرر عنـد غيره فى مختلف جوانب المعرفة . ولهذا نفهم لماذا تلقف زرياب من أغانى اسحق استراقا ، فهذا هو السبيل الوحيد . وأيضا لماذا تعيش الموسيقى الاندلسية حتى اليوم حية ومسموعة فى المغرب والمشرق وعلى المستوى الرسمى والشعبى بينما اندثر تراث اسحق ، وصار ما تبقى من خبره سرا من الأسرار .

وأخيرا اضافات زرياب للعود ، لم تأت من عبقريته بل من علمه الموسوعى وفك كتاب الموسيقى ، وهذا باختصار يعنى فهم (ان لم يكن ترجمة) النصوص اليونانية عن الموسيقى ، وهذا ما افتقده اسحق (٣) .

أما المعلومات الأخرى التى أضافها خبر النفح عن زرياب ، هو أنه نقل كلمة النوبة من معنى (دور أو تنـاوب) المغنى فى التقدم للغنـاء أو ما نقوله بعـاميتنا «وردية النوبتجى» الى هيكل موسيقى هندسى يضم الانشاد ثم البسيط ثم المحركات والأهزاج أى ما يشبه سهرة أو ليلة موسيقية ، أو كونسرت ، وهو ما يطلق عليه اليوم النوبة الاندلسية ، وهى انتاج موسيقى كامل له مقوماته اللحنية والايقاعية، وترى الدكتـورة سمحة الخولى أن النوبـة الاندلسية فى مفهومها تقـابل الوصلة المعروفـة فى المشرق ، وهى تمثل نظـاما خاصا فى تتـابع المقطوعات الغنائية والموسيقية أصبح (تقصد : فى العصر الحديث) تقليدا يتوارثه أبناء المغرب العربى باحترام عظيم (٤) .

والمصطلح التالى هو المحركات والاهزاج باعتبارها مرحلة الانصراف من النوبة

---

(١) نفسه .

(٢) راجع ترجمة اسحق الموصلى ، الأغانى ج ٥ ص ٢٦٨ - ٤٣٥ .

(٣) راجع هذا البحث ص ٢٧٥ - ٢٧٦ .

(٤) الموسيقى الأندلسية المغربية ، راجـع الفصل الاول من البـاب الثانى : نظـام النوبـة الاندلسية (مفهوم النوبة) ص ٥٧ - ٦٠ .

أو القفلة حسب تفسيرنا لهذه الكلمة فى الأبيات الشعرية التالية التى قالها الفقيه المالكى عبد الملك بن حبيب السلمى (ت ٢٣٨/نفس عام وفاة زرياب) حسدا بزرياب :

صلاح أمرى والذى ابتغى هين على الرحمن فى قدرته
ألف من الصفر وأقلل بها لعالم أربى على بغيته
زرياب قد يأخذها قفلة وصنعتى أشرف من صنعته

وتروى الشطرة الاخيرة «يأخذها زرياب فى نوبة» (١) . ونحن لا نستبعد امكانية رواية ثالثة «يأخذها زرياب فى قفلة» . «والقفلة» هنا تورية تشير الى القفلة الموسيقية ظاهرا وتورى عن قبضه لها دفعة واحدة (*) .

وآخر مصطلح هو الوتر الدموى أو الوتر الأحمر . وهو الوتر الذى يقابل النفس لجسم العود ، والدم رمز للنفس فى مواجهة تقابل الأوتار الاربعة القديمة مع الطبائع الاربعة (٢) .

أخيرا زرياب – شأنه شأن كل الموسيقيين – يحسن ما يحسنون وهو أنه «راوية» يحفظ التاريخ وعشرة آلاف أغنية لحنا وشعرا ، وغيرها من الاشعار ، لكنه يحسن ما لا يحسنون ، وهذا الجانب يشكل فيما يبدو ثلاث بؤر : بؤرة احسان العلوم القديمة ، ثم الموسيقى النظرية الكلاسيكية التى استرقها من اسحق بجانب الموسيقى النظرية الاغريقية ، مضيفا هذا العلم النظرى لصوت بديع ، وحفظ خارق لأغان سابقة ، وموهبة متدفقة الابداع والاختراع ثم أخيرا ثقافة عامة ومعرفة موسوعية فيها جوانب قيادية جعلته زعيما اصلاحيا يغير من وجه الحياة ونظم السلوك فى الملبس والمأكل والمطبخ والمجالسة والآداب والظرف والمنادمة . نموذج لرجل لا يتكرر فى تاريخ الاندلس كله على كثرة عمالقته . ومن النادر أن نجد له نظيرا فى تاريخ معظم البلدان ! .

فهل يحق لاسحق العملاق أيضا أن يحسد مثل زرياب ؟ بالطبع الاجابة : نعم ، لكنى أشك تماما فى أن حسد اسحق هو سبب مغادرته بغداد ، ولكن القهر الذى

---

(١) نفسه ص ٥٨ ، والرواية الاخيرة تعد أقدم اشارة للنوبة .

(*) فى رأينا أن التورية تتضمن مقابلة (أو طباقا) دلالية بين ضخامة ألف دينار ذهبا ، وقفلة تستغرق ساعة من الزمان ضئيلة المقدار .

(٢) نفح الطيب ص ١٢٦ ، أسقطنا هذا الجزء من النص المنتخب من الرواية كما أشرنا .

كان يمارس ضد الحداثة بانتكاس ثورة العباسيين الثانية بقيادة المأمون ، بثورة ابراهيم بن المهدى الفاشلة عسكريا ضده ، والناجحة فى اثنائه عن اخراج الخلافة من بنى العباس الى بنى على ولا سيما بعد موت ولى عهده العلوى على بن موسى الرضى ، وتحوله الى الاعتزال تحولا مأساويا جعله يفرض أفكاره على غيره ، ودفع العباسيين من ناحية الى استجلاب الاتراك واسترضاء العنصر العربى ، كما دفع الفرس من ناحية أخرى الى الانصراف الى تدبير استقلال الاقاليم الفارسية والانصراف عن قيادة حركة الحداثة التى كان لهم الدور الكبير فيها ، فاتجهت بقاياهم غير المسيسة من أمثال اسحق الى الالتحاق بالعروبة الثقافية والتعصب لها وجعلت فلول المحدثين تقف وراء شخصية شديدة التناقض هى شخصية ابراهيم بن المهدى الذى كان هواه الثقافى مع الفرس والحداثة ، وهواه السياسى ضدهما ، ولعل هذا الهوى السياسى لم يكن عنصريا بقدر ما كان عباسيا ، بمعنى غضبة من أجل استمرار الخلافة فى بنى العباس ، وما كانت لتستمر دون مساندة الفرس الذين ساندوها دائما بهوى علوى ، اضطر المأمون الى الدخول فيه حتى ينتصر لنفسه (*) .

قضية شائكة . لكن مراجعة الواقع الثقافى والادبى منه بصفة خاصة تجعلنا نحس بدبيب بدوى فى الشعر والادب عامة (كما تجلى فى لغة الرسائل والمقامات) ، وبفشل خارق يمنى به ابراهيم بن المهدى فى ثورته الموسيقية كما فشل فى ثورته السياسية . هذا الجو الثقافى ينبى مثل زرياب بأن لا أحد سوف يسمع له صوتا ، وأن أحلامه فى الثورة على الموسيقى القديمة واستمرار الحداثة فى الشعر ليست الا أضغاث أحلام . فاستخدم معرفته الجغرافية بتفتيش الاقاليم بلادا وسكانا ، فرأى هناك فى شبه جزيرة ايبيريا الظروف التاريخية التى تشبه المشرق فى أيام الوليد بن يزيد حيث كانت بذور الحداثة تنمو بسرعة ونشاط ، فحمل معه آخر منتجات هذا

(*) دعبل عربى متشيع يخاطب المأمون باسم الخراسانيين الذين ناصروه ، كأنه مولى خراسانى :

انى من القوم الذين سيوفهم	قتلت أخاك وشرفتك بمقعد
رفعوا محلك بعد طول خموله	واستنقذوك من الحضيض الأوهد

وابراهيم بن المهدى عربى مولى (فارسى) الهوى ثقافيا ، عربى عباس الهوى سياسيا يحرض المأمون ضد دعبل كمولى سياسيا ، ولان المأمون فارسى النزعة سياسيا وعربى ثقافيا ، فقد عفا عن دعبل (الذى عيره ومن عليه فى غطرسة) لهجائه ابراهيم بن المهدى أولا ، ولشرف نسبه العربى ثانيا . ثلاثة من العرب يقيمون الصراع فيما بينهم لكى يعكسوا صراعا داخليا دراميا (الأغانى جـ ٢٠ ص ١٣١ ثم ص ١٢١) .

المذهب الفنى فى قمة ازدهاره صوب مغرب الشمس ، لم يكن يحمل معه الموسيقى فحسب ، ولكن الشعر ، ولا سيما شعر أبى نواس وأبى العتاهية وأستاذهما بشار، تماما مثلما حمل ابتكارات ابراهيم بن المهدى وأخته علية التى سمى ابنته باسمها وشاء القدر أن يطول عمر علية بنت زرياب ـ مقابل قصر عمر علية بنت المهدى ـ فاضطر الناس أن يأخذوا منها علم الألحان والغناء بعد موت أبيها . وكـأنما ما قصر من عمر بنت المهدى ضم الى عمر سميتها بنت زرياب رمزا ـ صاغه القدر ـ لامتداد مذهب علية (وأخيها) المحدث هناك بعيدا عن المشرق ؛ مشرق الحداثة فى المغرب حيث كانت تنتظر الشمس السمراء ؛ شمس زرياب ، الهارب بأحلامه نحو أرض صالحة .

الخلاصة ، أسطورة زرياب كما أوردها النفح ليست الا صياغة لميـلاد النهضة العربية فى الاندلس على أسس محدثة عباسية حملها البطل الفرد زرياب الذى نظن أن اختيار اللون الأسود له تقف وراءه عقلية جعلت كل أبطال السير العربية سود البشرة . وهى كما أسلفنا صياغة أندلسية ، وان لدينـا قصة أخرى ، فيما يبـدو أدخلها أحد نساخ العقد الفريد ، وهى هامة جداً ، فهى تكمل ما أسقطته رواية النفح من خبر مرور زرياب بالقيروان ، كما أنها تنفى أية علاقة لاسحق برحيل زرياب من بغداد أو باستدعاء الحكم له ، وذلك باهمال الأمر والسكوت عنه .

تلك القصة هى : «وكان لابراهيم عبد أسود يقال له زرياب ، وكان مطبوعا على الغناء علمه ابراهيم : وكان رب حضر مجلس الرشيد يغنى فيه . ثم انه انتقل الى القيروان ، فدخل على زيادة الله ابراهيم بن الأغلب ، فغناه بأبيات عنترة الفوارس ، حيث يقول :

فـان تـك أمـى غـرابيـة — من أبنـاء حام بها عبتنى
فـانى لطيف ببيض الظبـا — وسمر العوالى اذا جئتـنى
ولـولا فرارك يـوم الـوغى — لقدتك فى الحرب أو قـدتنى

فغضب زيـادة الله (لسواد أمه) ، فأمر بصفع قفـاه واخراجه وقـال له : ان وجدتك فى شىء من بلدى بعد ثلاثة أيام ضربت عنقك ! فجاز البحر الى لاندلس ، فكان عند الامير عبد الرحمن بن الحكم» .

العقد يسوق الخبر بدون سند من الرواة ، فهو على لسان ابن عبد ربه ، وهو لم يشهد زرياب . فقد ولد عـام موته أو بعد ببضع سنوات ، فلابد من راو . فهـل الخبر من ادخال أحد النساخ المشرقيين الذين لم يعرفوا زرياب ؟ أرجح ذلك ، لأن

الصياغة توحى بعدم معرفة ابن عبد ربه لزرياب . وهذا غير صحيح ، ومع ذلك فهى رواية موضوعية محايدة أو متحاملة بعض الشىء ، لكنها تثبت أن زرياب ترك بغداد بمحض ارادته ، وأنه دخل الاندلس بحثا عن نجاح بعد كساده فى بغداد ، وعند بنى الأغلب ، وأنه بعبقريته حقق مكانته المرموقة ، وليس بمساعدة القدر ، وأن رواية نفح الطيب صاغت الرواية لتكشف عن رؤيتها لرائد موسيقاها بعد أن احتل هذه المكانة ، التى يعترف بها صاحب الأغانى على لسان علوية مغنى المأمون . والرقيق فى كتابه «معاقرة الشراب» (١) .

وأخيرا توجد نسخة ثالثة للخبر لم يتنبه اليها أحد ممن كتبوا عن زرياب ، وهى رواية ابن خلدون . وهو يتحدث عن العرب الجاهليين وترنمهم بالشعر وكيف أنهم لم يتجاوزوا الترنم الا بالسناد ، وهو استخدام الدف والمزمار «وكان أكثر ما يكون منهم فى الخفيف الذى يرقص عليه ويمشى بالدف والمزمار ، فيضطرب ، ويستخف الحلوم ، وكانوا يسمون هذا الهزج وهذا البسيط كله من التلادين هو من أوائلها ، ولا يبعد أن تتفطن له الطباع من غير تعليم شأن البسائط كلها من الصنائع ، ولم يزل هذا شأن العرب فى بداوتهم وجاهليتهم ، فلما جاء الاسلام واستولوا على ممالك الدنيا ، وحازوا سلطان العجم وغلبوهم عليه ، وكانوا من البداوة ... مع غضارة الدين ، فهجروا ذلك شيئا ما ، لم يكن الملذوذ عندهم الا ترجيع القراءة والترنم بالشعر .. فلما جاءهم الترف .. وافترق المغنون من الفرس والروم ، فوقعوا الى الحجاز ... وغنوا جميعا بالعيدان والطنابير والمعازف والمزامير ... الى أن كملت أيام بنى العباس عند ابراهيم بن المهدى ، وابراهيم الموصلى وابنه اسحق وابنه حماد ... وكان للموصليين غلام اسمه زرياب أخذ عنهم الغناء فأجاد ، فصرفوه الى المغرب غيرة منه ، فلحق بالحكم ابن هشام بن عبد الرحمن الداخل أمير الأندلس ، فبالغ فى تكرمته ، وركب للقائه ، وأسنى له الجوائز والاقطاعات والجرايات وأحله من دولته وندمائه بمكان ، فأورث بالاندلس من صناعة الغناء ما تناقلوه الى أزمان الطوائف ، وطما منها بأشبيلية بحر زاخر ، وتناقل منها بعد ذهاب غضارتها الى بلاد العدوة بافريقية والمغرب ... » (٢) .

---

(١) نفح الطيب جـ ٣ ص ١٣٢ ، ويؤكد الرقيق أن زرياب مولى المهدى ، فكأنه ينفى صفة «عبد أسود» الواردة فى رواية العقد ، وقد أورد الرقيق ذلك فى كتابه قطب السرور . راجع قطب السرور ص ٢٣٩ – ٢٤٠ .

(٢) مقدمة ابن خلدون ص ٤٢٧ – ٤٢٨ .

والآن نسأل سؤالا هاما : ما معنى ما ورد فى نص النفح «فأتم النوبة وطـار الرشيد فرحا» . ان العبارة لا تحمل سوى دلالة قصصية ، هل هى النوبة بمعنى العمل الموسيقى المتكامل ، أم أنها النوبة بمعنى الدور المتناوب للموسيقار ؟ النص لا يقول شيئا ، ولكننا لو ربطنـاه بنص العقد « وكـان رب حضر مجلس الرشيد يغنى فيه» ، لن تكون الا بمعنى : أنهى دوره فى الغناء . وبالتالى : كيف يتطور من الغناء المشرقى الصرف الى نظام النوبة الاندلسية فجأة ؟ .

هنا يصبح خبر مروره على القيرون بالغ الأهمية ، ولو أخذنا بما يورده كتاب الغناء فى الاسلام من ناحية ، والحنفى من ناحية أخرى نعلم أنه قد قضى بالقيروان عدة سنوات : «ولما وصل الى القيروان ، ونزل عند ملوك الأغالبة ، ذاع صيته فى جميع ولاية أفريقية . ولم تنقض السنوات الاولى على اقامته حتى تحول جزء من هذه المدينة الى منطقة تخصصت للملاهى والترف ... حتى انقسمت المدينة الى حيين متنـاقضين ... عرف أحدهمـا باسم : الحى الزريـابى ، وعرف الآخر باسم : حى الزهاد (١) .

لعل زرياب وقع على نظـام النوبة فى الشمال الافريقى أو لـم يفعل فوجده فى الاندلس ، وأن النوبة الواردة فى الاشارة الى لقائه الاول بعبد الرحمن لم تكن الا «الدور والتناوب» ، وأن ابن حيان فسر الكلمة ذات المفهوم القديم طبقـا لمفهوم معاصر له ، ولكن من المتواتر أنه اخترع النوبة ، وأن هذا الاختراع ميز الموسيقى الأندلسية .

وتتطور النوبة بعد زرياب ومعها بعض المصطلحات ، «ولعل أقدم التعريفات للنوبة (بنظامها المتطور) هو تعريف أحمد التيفـاشى فى القرن السابع الهجرى ، فقـد ورد فيه : أن النوبة الكـاملة للغنـاء بالمغرب (الاندلس) تقوم على نشيد ، واستهلال ، وعمل ، ومجرى ، وموشحة ، وزجل . وجميعها يتصرف فى كل بحر من بحور (أى أدوار) الأغانى العربية» (٢) .

وهذا معناه أن هذه النوبة المتطورة تحل الاستهلال محـل البسيط ، والعمـل والمجرى محـل المحركات ، وأن الموشح والزجل حلت محـل الأهازيج فى نوبـة زرياب ، وبعملية رياضية يمكن أن نصل الى نتيجة مؤداها أن :

---

(١) الغناء فى الاسلام ص ١٣٨ - ١٣٩ ، زرياب ص ٩٠ - ٩١ .

(٢) الموسيقى الاندلسية والمغربية ص ٥٩ ، وربما يقصد ببحر هنا «المقام الموسيقى» ، وهو الأرجح لأننا نعلم أن الموشحة صالحة للغناء على كل المقامات .

الأهازيج = الموشح + الزجـل

فما هى الأهازيج التى صارت بعد موت زرياب ببضعة عقود (موشحة + زجل) ثم قبل ذلك موشحات تحتل الأفق كله مع شىء من الزجل فى الخرجة ليستقل من بعد كلا النوعين الأدبيين مع قنطرة تضمهما فى بنائهما المغنى كهيكل شعرى مادته اللغة من ناحية ، واطار يجاور بينهما باعتبارهما صحبة اعتادها ذلك الاطار ، الذى اسمه النوبة الموسيقية الاندلسية ؟ .

لا أمل فى العثور عليها فى رأيى الا فى لغة الحياة الفنية الاندلسية على المستوى الشعبى . ان الموسيقى الاندلسية لا زالت تعيش على المستوى الرسمى «جوقات محترفـة أو من الهواة» ، فما المـانع أن الأغنيـة الشعبية هى الأخرى لا زالت تعيش ، ونحن نعلم أنها أخلـد على المستوى السمـاعى من أى فن آخـر رسمى وفردى ، شاء حظه أن ينتقل عبر السماع . أين هذه الأغنية ؟ لابد من المغـامرة المحسوبة مهما لم تتوفر الأرقام التى يتم على ضوئها الحساب .

لقـد مضيت أفتش فى الكتب التى تجمـع التراث الشعبى فى المغرب العربى فى منطقة لا زالت تتسم بشىء من النقاء وقد حظيت بهجرة أندلسية مبكرة اختيارية منذ زمن مبكر ، وأن هؤلاء المهاجرين كانوا من الحجيج الذين يعرضون خبراتهم الزراعية والمعمارية والاقتصادية والعلمية المتطورة ، وأن العرض أحيانا كثيرة كان استجـابة لطلب . وبين الطلب والعرض تنغرس فى درنـة فى ليبيا – كبؤرة لمساحة شاسعة تمتد شاملة شرق ليبيا حتى الفيوم بمصر – النظم المتقدمة للرى والزراعة فى الاندلس ، ومع الزراعة منظومة من العـادات والشعائر والأغـانى والألحـان .

ولنقرأ معـا ما يرويه صاحب تجريدة حبـيب « مرت بمدينة درنة قـافلة من الحجيج القادمين من المغرب ، وموطنهم الأصلى الاندلس مكونة من أربعين حاجا . والسبب فى استيطانهم مدينة درنة وجود (هند) الحاكم . (فبعد أن شفى أمير الركب الاندلسى امرأة مريضة بآيـات من القرآن) عرض عليهم الحاكم هند أن يجلبوا المياه من الوادى فى الساقية . وهى ميـاه عين بو منصور ، واشترط أن يمنحهم نصف الارض التى تجرى عليها الساقية هبة لهم ولأولادهم من بعدهم ، فقبلوا الطلب ووعدوا بتنفيـذه عندما يعودون من الحج ، وعـادوا من الحج ، ونفذوا كلامهم . وكانت البساتين المطلة على بحر درنة عبارة عن حيطة أو غابة قبـل أن تجرى عليها السواقى . وقد حدثنى الشيخ عبد السلام عزوز أن الاخبار تواترت عن أجدادهم أن عين بو منصور كانت (مرصودة) ، ومياهها محبسة فى زمن قديم.

فذبح عليها الحجيج ثورا أسود ، ووفقوا بما أوتوا من كرامة وأسرار أن يجروا الماء فى الساقية من فوق الجبل بضفة الوادى الغربية مارة بالحصار (مكان مشهور دارت فيه المعركة المعروفة بين الأمريكيين بحرا وبين أخ ليوسف باشا القرملى فى مناصرة منهم لأحمد الثانى) ، وبالبساتين حتى منازل عائلة جبريل فى المغار .

ويميل بعض الشباب الى ترجيح الاعتقاد القائل بأن هؤلاء الحجيج من أهل الاندلس — وهم أصحاب حضارة وأهل عمارة ولهم نظام وتخطيط وخبرة فى الزراعة ، لا شك أنهم استغلوا هذه القدرات واختطوا أول ساقية لهم بدرنة . ولا زال التاريخ يذكر لهم القنوات المائية العظيمة التى اختطوها فى غرناطة وقرطبة ، وكذلك البساتين الوارفة الظلال فى الاندلس مثل جنة العريف .

وبما أن هؤلاء الحجيج من أهل الاندلس اختطوا أول ساقية ، بدرنة ، فقد سموا حجاج الساقة ، قبل أن يختط سيدى محمد بى ساقيته المشهورة ، وقد كان عددهم كما ذكرت أربعين حاجا ، ولكن عند وصولهم عين أبو منصور وجدوا عندها رجلا فسألوه من هو ؟ فأجاب أنه من الركب . فقالوا : هذا هو الزائد عن الأربعين . فسمى الرجل زائدا ، وكان يدعى « الشاعر » ، وهو جد قبيلة زائد الشواعر . ولا ريب أنه أندلسى الأصل . وتتمثل آثار انشاء الحجيج لأول ساقية تدخل المدينة فى مكان وراء الشلال يقال له (بطاح الربل) أعلى عين أبو منصور وفى (باطن الشيخ) فى نقطة الحصار فى الجبل . وقد أنشأ بها هؤلاء المهاجرون القدماء القادمون من غرناطة بعد سقوط الاندلس الحدائق وزرعوا أنواع الرياحين والورود ، كما أوجدوا الطراز العربى الاندلسى فى المبانى كالأقواس ، وأبواب الخوخة والأعمدة والكروم وغيرها . وبعد أن توفى (هندى) (*) حاكم المنطقة ، وأحضر الحجيج الساقية حقد (أولاد على) على العبيدات (من تقاسموا الارض والساقية مع الأندلسيين) ، وحقدوا على الحجيج الذين أحضروا الساقية ، وملكوا بدرنة وبساتين الوادى» (١) .

اننا أمام «حدوتة» ذات طابع أسطورى ، يذكرنا فيها الرقم ٤٠ وظهور الزائد بعلى بابا والأربعين حرامى ، لكن الذى يعنينا فيها ارتباط قدوم الاندلسيين

(*) هكذا فى النص ، وهو أقرب لواقع أسماء الرجال من (هند) ، ومع ذلك فالاسم (هند) له دلالة زراعية ، حيث يشير الى الأرض الخضراء .

(١) صلاح الدين محمد جبريل ، تجريدة حبيب مع كتاب خليل وقصائد غزلية، مكتبة قورينا، بنغازى ، ١٩٧٤ ، ص ٢٣ — ٢٥ .

بالزراعة ، فهم لا يذكرون الا باحضار الساقية والبساتين ، كذلك ارتباطهم بالشعيرة الاعتقادية مثل ذبح ثور أسود يشبه ثيران المصارعة فى اسبانيا حاليا . وأخيرا هذا الظهور الأسطورى للزائد (عن الأربعين) يربطهم بالشعر فاسمه الشاعر ، وقد وجدوه عند البئر ، وقد ارتبطت شياطين الشعراء عند ابن شهيد بموتيفة « البئر » ، ثم أخيرا تحول الحجيج الى مهاجرين من غرناطة فى آخر «الحدوتة» ، كأن راويها أراد أن يلخص علاقة الاندلسيين القديمة المحدثة فى آن ، فهم كانوا أحيانا كثيرة عند ذهابهم للحج يستقرون فى أماكن متعددة فى طريق الحج منذ القرون الأولى فى الاندلس هربا من جحيم الحروب التى لا تتوقف فى الاندلس ، ثم أخيرا صاروا مهاجرين على طول الشريط الصحراوى من الاسكندرية حتى طنجة . وسواء كان قدوم هؤلاء منذ ٦٢٠ عاما كما يقول أوجستينى (١) . أو عند سقوط غرناطة (منذ ٥٠٠ سنة) ، فأن هجرة الاندلسيين نحو المشرق لم تتوقف قط .

ولعل هذا الربط بين الوجود الاندلسى والزراعة مع الشعيرة ما يفسر استمرار سكان بنى غازى ممن هجر الريف واستقر بها الى الاصرار على هذا الارتباط بتعليق الآلات والأدوات الزراعية داخل بيوتهم فى المدينة اذ يخبرنا مؤلف أغنيات من بلادى : «ولقد كان فى كل بيت ببنغازى – وغيرها من المدن والقرى الليبية – جميع معدات الزراعة ؛ التى يعلق بعضها فى سقف مدخل البيت» (٢) . ثم يواصل : «ومع هذا فان قلة قليلة جدا من أصحاب البيوت التى دخلتها طفلا وصبيا ، وأعرف أهلها معرفة جيدة ؛ ممن كان يمارس الزراعة كحرفة رئيسية ، بل ان أغلبهم كانت حرفته التجارة وبعضهم كان يمارس أعمالا أخرى ؛ كالحدادة وصناعة الأحذية والبناء ... الخ» (٣) ان الارتباط بالزراعة فيما يبدو يشبه النسب الاندلسى المفقود ، والذى يتشبثون به حتى عند تسميتهم للأماكن فان «بطاح الربل» مثلا يتكون من كلمتين الاول «بطاح» ، وهى من المفردات التى لا يمل أهل الاندلس من ترديدها فى وصفهم للبساتين والارض المزروعة سواء فى نثرهم أو شعرهم . ويكفى استعراض النثر الوارد فى نفح الطيب أو فى ديوان ابن خفاجة للتأكد من ذلك ، وهذا بعكس المشارقة حيث تشير

---

(١) نفسه ص ٢٥ .

(٢) عبد السلام ابراهيم قادربوه ، أغنيات من بلادى – دراسة فى الاغنية الشعبية ، مطبعة سيما ، بيروت ١٩٧٤ ، ص ١٩٦ .

(٣) نفسه .

عندهم الكلمة للصحراء ، ثم الكلمة الثانية «الربل» هى كلمة «روبل» الاسبانية وتعنى البلوط .

وليس سبب البحث عن الأغنية الشعبية الاندلسية المهاجرة فى المنطقة الشرقية بليبيا صدفة ، بل دفعنى اليه أثناء البحث العثور على ما يمكن أن نعتبره أصل كلمة الخرجة فى الموشح الاندلسى ، بجانب ظهور شعر شعبى مقطوعى متعدد القوافى يشبه هيكل الموشح مع بعض الكلمات الاسبانية .

وكما ارتبط الاندلس بالزراعة والشعيرة ترتبط الكلمة «خرجة» بهمـا كما ترتبط أيضا بالغناء الشعبى الذى نبع من العمل الزراعى وارتبط بحياة الناس فى الريف ، ولاسيما فى أفراحهم واحتفـالاتهم . فوق هذا ـ وبشكل ما ـ ، فان الخرجة والمرأة يتعالقان فى الحصاد والغناء والاحتفال جميعا .

ولكن ما هى الخرجة فى الزراعة ؟ «يتم حصاد القمح يوميا على ثلاث فترات، فترة ما بين الصباح الباكر حتى الضحى ثم يفطر العمال الحصادة ، لتبدأ الفترة الثانية من الضحى حتى منتصف النهار ويعرف الفلاحون هذا الوقت من اليوم بأن الانسان فيه (يوطا على ظله أى أن الانسان (يكاد) يطأ ظله لأنه تحته تماما ، فيذهبون الى خيمتهم للغداء ... ثم يعودون للحصاد عند اقتراب العصر الى آخر اليوم . وفى كـل فترة يحددون قسمـا من الارض يطلق عليـه الخرجة ، ومن المعروف بيـنهم أن الفـترة الاولى حيث النشاط والحيوية بهـا «الخرجة تمشى بخرجتين ، [ولعل اطلاق اسم الخرجتين والقفلين عند صاحب العاطل الحـالى على الخرجة الواحدة أو القفل الواحد من الزجل عندما يكون مكونا من بيتين له علاقة بهذا الاصل الزراعى فهو على سبيل المثال يورد : «وقد وجدنا لابن قزمان فى زجل ... بيتا «خرجتاه» موطأة بحالها(١) ...» ، وهو هنا يصف المثنى بصفة فى حالة افراد وتأنيث كأن [«خرجتاه» مفرد مؤنث] .

ويقل النشاط تدريجيـا فى الفترتين الأخريين . ويقسم الحصادة الى ثـلاث فئات : الولاى ، هو الذى يحدد الخرجة تلو الخرجة ، ويحصد مطلع الخرجة ، وحصاد صدر الخرجة أى وسطها ، والجحاش (*) وهو يقابل الولاى فى الناحية الأخرى من الخرجة ، وهذا ما جعل صفى الدين الحلى يجعل من كل الأقفـال

---

(١) صفى الدين الحلى ، العاطل الحالى والمرخص الغـالى (تحقيق : د. حسين نصار) ، هيئة الكتاب ، القاهرة ، ١٩٨١ ، ص ٨١ .

(*) ولعله «الوحاش» تصحيف لـ «الحواش» فالولاى يضرب والوحاش يـلاقى «يحوش» . واللفظ صوتيا له علاقة بالجذر «وشح» ! .

خرجة ، ويطلق أحيانا على ما اصطلح ابن سناء الملك على تسميته خرجة اسم الخرجة الاخيرة (١) . ويصف أى قفل بأنه خرجة «ويقول فى خرجة بيت منه» ، أو «يقول فى احدى خرجاته» ، أو «يقول فى خرجة بيت منه ويقول فى الاخرى» ، أو «وبـاقى الزجـل جميع خرجاته (٢) » ، حيث أن الحقـل ينقسم الى خرجات متوالية فى خطوط وكل خرجة تنقسم الى ثلاثة أقسام [هل تقابل الفقرات فى خرجة الموشح والزجل ؟] والعمل بهـا الى ثلاث فترات تتدرج فيها سرعة الايقاع نحو البطء تدريجيا [هل يقابل هذا اختلاف وايقاع فقرات خرجة الموشح والزجل] ، وحسب هذه السرعة تظهر أغانى متدرجة السرعة (٣) » .

١ – أغانى الفترة الاولى أورد لها صاحب «أغنيات من بلادى» هذا المثل :

١ – زرع الـبـيـار يـبـقى لـى عـار البيار (الكسلان)

٢ – الـزرع يـريـد مـنـاجـل وايـد

٣ – الـزرع يـريـد تـريس حصاصيد تريس (ثلاثة بالاسبانية)

٤ – صدر الخرجـه قـاعـد يـرجـا

* * *

٥ – داروا بك بتـر عـدى بـالـكتـر

٦ – داروا بك سمر عـدى بـالغمـر

٧ – يـا قـلـه خى يـعـيـن شـوى

٨ – يا زرع انجـل جـاك المـنـجـل (انجل : زل)

٩ – قـال الـولاى تـعـالى جـاى (جاى : هنـا)

١٠ – صدر الخرجه مـوعـر درجـه (موعر : صعب)

(درجه : تناوله)

* * *

---

(١) نفسه ص ٢٢ ثم ص ١٤ «وهذه الخرجة الاخيرة هى مطلع زجـل ابن قزمان المعـارض (لا يقصد بالاخيرة : السالفة) .

(٢) نفسه ص ٧٨ ، ٧٠ ، ٦٩ ، ٦٤ ، ٥٦ ، ٥٥ ، ٥٢ ، ٥١ ، ٥٠ ، ٧٦ ، ٧٧ .

(٣) هـذا النص مأخوذ بشىء من الايجاز من «أغنيـات من بـلادى» ص ٢٠٨ – ٢١٠ أمـا التعليقات التى وضعت بين أقواس [ ] فهى للباحث فى محاولة آنية لربط واقع الحصاد ومصطلحاته بالموشحة والزجل .

١١ - ظلـل تظليل الـزرع يـخـيـل

١٢ - هذه خـرجه ولخرا ترجـا (١)

يلاحظ انقسام الأغنية الى ثلاث مقطوعات . كل مقطوعة آخرها بيت موحـد القافية فى شطريه لتساوى النطق فى العامية لاسيما فى الغناء بين الهاء المسكنة التى أصلها فى الفصحى تاء تأنيث ، وهذا البيت يشتمل على لفظة (الخرجة) ، كأن اللفظة صارت مركزا للأغنية كلها وبؤرة تصب فيها كل الأبيات فى كل مقطع.

ومن الطريف ظهور التغصين فى كل مقطع ، ففى المقطع الاول بعد المطلع نجد تغصينا بين البيتين ٢ ، ٣ ، وفى المقطع الثانى نجد تغصينا بين البيتين ٥ ، ٦ ، ثم بين ٨ ، ٩ وفى المقطع الثالث يصير التغصين بين شطرى البيت ١١ ، «فالزرع يخيل» يعنى أن خيال الزرع مقـابل «ظل تظليل» أخيرا يقوم وزن المقطوعة على نظام تقطيع الأزجال طبقا للمقاطع اللغوية الصغرى حسبما أورده صفى الدين الحلى (٢) ، وبمـا يتفق مع النظـرية المقطعية لـوزن الازجال عنـد المستشرق الاسبانى المعاصر غارسيا غومس ، كما أن سرعة الايقـاع وانطلاقه فى رشاقة للحث على العمل يعين على هذا التقطيع كما يلى :

١ - زر/عل/بي/يـار يب/قـل/لـى/عـار

ثلاثة مقاطع مضغوطة جدا ثم مقطع طويل لرفـع طبقة الغناء خطفـا دون اطالة . وفى بعض الأبيـات يظهر هذا المقطع الطويل فى أول الشطر اذا لم يظهر فى آخره :

٥ - دا ، رو/بك/بتـر عـد/دى/بـل/كـتر

وكل مقطع عبارة عن ضربة عاجلة بالمنجل ، والمقطع الطويل تستجمع معه القوة لضربة غمر تحصد حزمة أكـبر ، ولهذا عندما يذكر البـتر يسبق المقطع الطويل ويأتى فى مطلع البيت (البيتان ٥ ، ٦) .

اننا أمام أهزوجة سريعة الايقـاع ومرتجلة ، لكن بنظام موروث ومطـابق لطبيعة العمل ، ولهذا عندمـا ينسب صفى الدين الحلى الموال - بشكـل غير

---

(١) أغنيات من بلادى ص ٢١٠ - ٢١١ .

(٢) العاطل الحالى ص ٢٤ ، وهو المستوى الثـانى لمفهوم التغصين (بعد مستوى المـاثلة الدلالية) ويعنى تساوى عدد المقاطع وتكراريتها كما سيرد بعد .

مباشر(*) – للعمل فانه أيضا يجعله موروثا للعبيد من سادتهم « وانما سمى بهذا الاسم لأن الواسطيين لما اخترعوه ، وكان سهل التناول لقصره ، تعلمه عبيدهم المتسلمون عمارة بساتينهم ، والفعول ، والمغامرة ، والأبارون ؛ فكانوا يغنون به فى رؤوس النخيل وعلى سقى المياه ، ويقولون فى آخر كل صوت مع الترنم : يا مواليا ! ؛ اشارة الى ساداتهم ، فغلب عليه هذا الاسم وعرف به» (١) . ان الخرجة فى عمل الحصاد تقفز من نظام لتقسيم الارض الى نظام لتقسيم النص الغنائى الشعبى لتعطى زرياب أساسا لتقسيم ألحانه – على أغلب الظن (٢) – ثم لمن بعده لتطوير أسلوبه فى شكل الموشحة ثم الزجل .

٢ – أغانى الفترة الثانية متوسطة سرعة الايقاع وضرب لها صاحب «أغنيات من بلادى» بالاغنية التالية :

نبرمها وتجى مبرومه	ع الولاى عيون البومه
لحق ذيلك يابو ذيل	والرجالة كيف الخيل
يابو سبيله ما يله	مطيب عبشك القايله

والزبدة فوقه سايلة (٣)

نلاحظ أن مطلع الاغنية من شطرين ثم موسطتها بيت واحد من شطرين ، ثم يختم بخرجة من ثلاثة أشطار ، ويتحد المطلع مع الخرجة فى القافية مع سبق الروى بألف المد دلالة على تحرك النشاط بينما سبقه فى المطلع «واو» المد علامة على البطء ومحاولة ضم القوة ، ولذلك يبدأ بالغناء الجحاش أضعف الحصاد ليتشجع على اللحاق بغيره فى شىء من المزاح مع الولاى ، وكأن جرأته على رئيس العمل ستمنحه جرأة على حصد أعواد القمح ، وتختفى كلمة الخرجة لفظا وتظهر بوضوح غناء فى هيكل بنية الاغنية وفى مطلعها .

(*) أخشى القول من أن الموال قد نشأ فى عدة بيئات مرة واحدة ، وقد تكون بداية نشأته فى البيئات الاندلسية سواء فى الاندلس أو بين الاندلسيين المهاجرين الذين ملكوا (مثال درنة) وفرضوا تراثهم لتفوقه . وأقدم هذا الفرض من مصطلحات شائعة بين هؤلاء القوم هى أولى باعطاء الموال اسمه . فمربى الغنم والماشية والماعز يطلق عليه «موال» وقائد الحصاد اسمه «الولاى» ورأينا كيف يختلط اسم أجزاء من العمل باسم الغناء وهذا يشكك فى رواية الحلى فالمفروض نشأة الموال مع العمل الزراعى ، ومن ثم ينتقل من الموالى لسادتهم وليس العكس .

(١) نفسه ص ١٠٧ .

(٢) الزجل فى الاندلس ص ٢ – ٣ .

(٣) أغنيات من بلادى .

٣ - أغانى الفترة الأخيرة المجهدة مثلها :

يـا متحروس يـا مدروس يـا حصاد القـايله
يا مطيب عيشك فى البحرى والزبدة فوقه سايلـه
ارحـل ، والا لا تـرحـل والا لا نـويـت رحيل
ما زالت ايدى والمنجل فى عقـابك نين تشيـل (١)

الأغنية بطيئة ، مكونة من أربع شطرات طويلة مملولة كل شطر بمثـابة بيت ملتحم الشطرين ، لا يحتمل الا أن تكون ما يطلق عليه خبراء الموسيقى الاندلسية التصدرة ، وهى مجموعة من الصناعـات المشغولة التى تقوم على حركة بطيئة جدا ، ويصدر بها الميزان بعد أداء الجوق لتوشية آلية بعزفها على ايقاع الصنعات نفســه (٢) .

ولا تقف أغانى الحصاد عند ذلك الحد ، فأغانى القسم الاول حسب النموذج الوارد منذ قليل لاحظنا أنها تبـدأ بمطلع وتنقسم الى مقـاطع ينتهى كـل مقطع بخرجة ، كما لاحظنـا وجود أزواج من الأبيـات المغصنة ما عـدا البيت (٧) ، وهـو :

يـا قـلـه خـي يـعـيـن شـوى

فما شأن هذا البيت ؟ من الواضح أن جامع النماذج لم يضعه فى مكانه بدقه ، كما نفهم من سياق كلامه ، فهو يقول مشيرا للنماذج الثلاثة : «وطريقة أداء هذه النماذج تسمى (التهنديب (*)) أى الدعوة الى العمل والحث عليه والاسراع فيه ، وان لم تكن كلها تتضمن هذا المعنى مباشرة ، الا أنهـا توحى بذلك ، وهى تلقى بشكل حماسى ، وقد يفصل بين القائها - بين المرة والأخرى - أصوات تؤدى نفس معنى الحث على العمل وبث روح الحماس فى العمل مثل :

---

(١) أغنيات من بلادى ص ٢١٢ .
(٢) الموسيقى الاندلسية والمغربية ص ٩٦ .
(*) تعترينى شكوك أن أصل هذه الكلمة رومانثى (اسبانى قديم ، فهى تشبه كلمة حث اسبانية ته اندى ونطقها السريع يلحق الباء (الزائدة ؛ كما تزيد فى «مى» فى الخرجة الأعجمية «ميب») بالياء فى (أندى) ، ويلغى الهمزة التى تلغى فعلا فى الرومانثية بعد (ته) . وبعد تعديل وضع الضمائر فى الاسبانية الحديثة صارت (أندى ته) .

يـا قـلـه خـي يـعيـن شـوى

حـا ... حـا ... حـا

يـا قـلـه خـي يـعيـن شـوى

حـا ... حـا ... حـا

وهكـذا حتى يأخذ المبـادرة حصاد آخر فيردد نفس النص أو يختـار نصا آخر (١) » وأتصور أن هذا الترديد الأخير يتم بعد آخر كل مقطوعة تاليا للخرجة أو هو جزء مكمل لها .

والمفـاجأة التى تربط هذه الأغانى مرة أخرى بالخرجة والموشحة معـا ، هو ظهور المرأة فى الخرجة ، وكـأنها خرجة الموشحة التى هى عـلى لسان النساء . فالمعتاد أن يتفق الحصادون مع امرأة تسمى النفاقة لخدمتهم ، وقد تساعدهم فى الحصاد أيضا (٢) . وبالتالى فى الغناء ، ويخصص لها محصول الخرجة الأخيرة. وتقام وليمة احتفاء بانتهاء الحصاد ، وهنـاك نص لا يؤدى الا فى اليوم الأخير للحصاد وهو نص احتفالى نورد كلماته :

هذى خرجـه ، بـاركلو عيش وسمن مغير أكلـه

بـاركـلـو بـارك فـى خـرجـتـه

بـاركـلـو بـارك فـى وكـلـتـه

بـاركـلـو يبـارك فـى عـرمـتـه

بـاركـلـو بـارك فى درستـه (٣)

ونلاحظ البناء العمودى للقوافى والمقـاطع اللغوية المتساوية الأوزان . انه بناء توشيحى مثالى ، وتسمى هذه الخرجة الاخيرة باسم هذه الاغنية «خرجة باركلو (٤) » . وكأن تميز هذه الخرجة بين الخرجات الأخرى ، هو الذى جعلها تغلب على اسم الخرجة الاخيرة من الموشحة .

---

(١) نفسه ص ٢١٣ .
(٢) نفسه ص ٢٠٧ .
(٣) نفسه ص ٢١٥ .
(٤) نفسه ص ٢١٦ .

ونعود للسؤال الذى بدأنـا به : ما هى أهـازيج زرياب التى شكـلت الجزء الاخير من النوبة ثـم حلت محلهـا الموشحات والازجال ؟ ينقسم الايقـاع الى قسمين : القسم المـوصل والقسم المـفصل ، والقسم المـوصل هو مـا تتساوى فيه أزمـان النقرات ، ويعرف بـالهزج ، والهزج أربعة أهزاج سريـع وخفيف وخفيف الثقيل والثقيل ، والاول مالا يمكن احداث نقرة بين نقرتين ، والثـانى يمكن احداث نقرة بين كل نقرتين والثالث يمكن احداث نقرتين بين كل نقرتين والرابع يمكن احداث ثلاث نقرات بين كل نقرتين (١) . هذا فى الموسيقى ، فاذا انطبق هذا الكلام على الشعر صار أهزوجة التى جمعها أهازيج . وكل الاغنيات السابقة متساوية النقرات التى هى فى الشعر أسباب وأوتاد أو مقـاطع لغوية . وقد قطعنـا بيتين من نموذج القسم الاول ، فوجدناها مقـاطع لغوية متساوية الايقـاع . وهذا ينطبق على كل النماذج ولا سيما « خرجة باركـلو » التى تنطق كلمات القوافى هكذا (خر/جى/ته/، وك /لى/ته/ ، عر /هى/ تـه ، در/سى/ تـه) (*) .

* * *

أغانى الحصاد ومعها أغانى الزراعة الاخرى – اذن – ليست الا أهازيج، وقد انتقلت من الحقـل الى القرية والمدينة مطورة لتمثـل العملية الزراعية فى الاحتفال بالافراح ربما طلبـا للخصوبة التى هى السبب الميتـافيزيقى الكونى للزواج أو للختان . ففى عرض ترتيب المشاهد الاحتفالية فى العرس أو الختان ، والتى تسمى الكشك ، يصل الجامع صاحب كتاب «أغنيات فى بلادى» الى آخر أغنية واسمها «ضمة قشة» التى يغنيها الشاعر وحده مع واحد فقط من المنشدين يردد آخر بيت من كـل مقطع ، فيقول : «ويقـال أن هذه الاغانى سميت ضمة قشة (**) لأنها تمثل آخر مظهر للاحتفـال ، كما يمثل ضم القش آخر عمـل فى الحصاد والدرس ، وكأن (الكشك) تمثيل لكل عمليات الزراعة والجنى ، فالقاء أول أغنية لـ (العلم) فى البداية يصحب بكلمة (زرع غناوة) ثم تمثل (الحجالة) والتصفيق وما قـد يعرض فيها من مشاهد تمثيلية : الارهاصات التى تصحب

---

(١) الموسيقى الاندلسية والمغربية ص ٢٠٤ – ٢٠٥ .

(*) هذا لـون متقدم من التضمين يعتمد عليه ضبط ايقاع الغنـاء الشعبى ولاشك أن نظـام التضمين فى الموشحات قد استفاد منه كما سنرى فى الفصل الأخير .

(**) انها نوع من التهذيب والمصطلح يستخدم فى الغنـاء وفى العمل على حد سواء ، وكـأن الغناء (فى الأفراح) محاكاة للعمل الزراعى ، ان لم يكن مرادفا لها .

عملية النمو والنضج ، أما أغنيتا (الطق) و (ضمة القشة) فتمثلان عملية الدرس وفصل الحب عن التبن ، وهما آخر عمليتين فى زراعة المحصول وجنيه (١) » .

يتضمن النص السابق مجموعة من أسماء الاغانى والمصطلحات . فما هى أغنية العلم ؟ وما هى الحجالة ؟ وما دلالة زرع غناوة (٢) ؟ أغنية العلم تكاد ترادف أغنية صوب خليل ، وكلتاهما أغان لا يعرف مصدر اسمها ، لكننى أتصور أنهما تشيران الى المطر والماء فالصوب هو المطر ، ووصفه (بالاضافة) الى خليل يشير الى تخلل الارض ، والى خلة الماء وحبه للأرض وعطائه للانسان ، أما العلم فله علاقة بالوسمى والوسمى مطر ، وعليم البئر والبحر وعلماء اختصار لقوله (على الماء) ، فكلمة علم صرخة للمطر ودعوة بنزوله . لأننا اذا وافقنا على ما يقال عن (الكشك) بأنه تمثيل للعملية الزراعية ثم يبدأ بالعلم فهو الماء ، ولذلك تتبع أغنية (علم) بأغنية شتاوة ، وحتى الآن فى لهجتنا المصرية نقول (الدنيا بتشتى) أى تمطر وأغنية الشتاوة مشتقة من أغنية (علم) وتغصن معها أى ترادفها معنى ومبنى .

والاغنية تستخدم فى محاورات بريئة بين الفتيات (*) والفتيان ، وهى غالبا ما تتشكل من بيت واحد تقوله الفتاة فيرد عليها الفتى بمثله ، وقد يتكلم أحدهما بكلمة واحده ويطلب ردا ببيت (علم) . فالفتاة تقول :

طاسة (كوب بالاسبانية)

فيرد عليها الفتى :

طاسة أصحاب الصوب مليانة غلانين بددت

وتقول الفتاة للفتى :

السلام تفكر وسطه عسل وأطرافه سكر

---

(١) أغنيات فى بلادى ص ١٢٠ .

(٢) يورد صاحب تجريدة حبيب أغنية «ضمة قشة» وهى تشبه مدخل أغنية طق المأخوذة من «أغنيات فى بلادى» ، راجع التجريدة ص ١٣٣ – ١٣٤ .

(*) يعرفها جامعها «هى الأغانى الوجدانية ، وأغانى الافراح والممارسات وأغانى الوصف والفخر والحماسة والرثاء التى تتكون الواحدة منها من بيت واحد ، وهى تؤدى وظيفتها عندما تغنى بصوت يرتفع الى أعلى الجواب وينخفض الى حضيض القرار (حسب المناسبة) ، بدون ايقاع أية آلة موسيقية ، أما اذا قيلت هكذا بدون غناء فانها تبتعد عن وظيفتها ، «أغنيات من بلادى» ص ١٢٩ – ١٣٠ . وهذا معناه أن الغناء يقوم وزنها ويتسع به زمن أدائها . ونلاحظ ورود كلمتى طاسة وغلان (مغازل) ، وهما كلمتان اسبانيتان .
ونفس التعريف ينطبق على أغنية الصوب (تجريدية حبيب ص ٧٦) .

فيرد عليها :

سـلام فــرض مـسـاوى لـرض
تستيف نين لاطـى ع السقف

وتكاد الشطرة الاولى تنقسم الى قسمين ، مثل الشطرة الثانية ويقول الفتى :

سـلامـو عـلـيـكـم

وترد الفتـاة :

سلامـك هـلب مـا ريـنـاه خـذنـا رياح الـهـبـايـب
عقـلـك ودليلـك خـذيـنـاه وجـاك البـلا ما كـان غـايب

كانت هذه نماذج من أغانى صوب خليل(١) ، ونتبعها بنماذج من أغانى (علم):

الفتـاة : تـذارى بنـار عزيز تقول سارقـه بيت جارهـا
الفـتى : عليك مو سريقة جـار حتى ان بـان يا عين الغـلا

وكلمة تـذارى أصلها تـدارى ، واللهجـة الاندلسية تنطق الـدال ذالا .

وأخـرى :

الفتـاة : يدين غرض ويضيـع لنظـار يـا علم يـا بختهن
الفـتى : من غيـر العلم يـا عين الله لا يـداعيـلـك (٢)

والطريف حول هذه الاغانى أمران يدخلان فيما نحن فيه :

الاول : أنهـا تؤدى بطريقة التقطيع ، التى قد تختلف عما ذكره صفى الدين الحلى وذكرناه وطبقناه على أغانى الحصاد ، الا أنه يوحى بظهور شعر مقطوعى مقسمة مقطوعاته الى فقرات لو تنبه لـه أحد لصار نموذجا بفتح طريقـا جديدا لشعر أغلق أبوابه كالشعر العربى . فمثلا تؤدى أغنية علم هى (٣) :

فـاقـد أيـام زهـاه العقـل يا علم حـايس علي

---

(١) نفسه ص ١٣٢ – ١٣٤ .
(٢) نفسه ص ١١٠ – ١١١ .
(٣) نفسه ص ١١٨ – ١٢٠ .

هكذا : صوت يشبه الأنين أو البكاء لمدة ٤ ثوان تقريبا .

يـــا عـــلـــم	١١ مـــرة
حـــايـــس عـــلى	مـــرتـــان
علـــم حـــايس على	٣ مـــرات
يا علم حايس على	مرة واحدة
ســـكـــوت	٧ ثـــوان

نفس الصوت الذى يشبه الأنين .

يـــا عـــلـــم	١١ مـــرة
حـــايـــس عـــلى	مرة واحدة
علـــم حـــايس على	مـــرتـــان
يـــا عـــلـــم	٣ مـــرات
يا علم حايس على	مرة واحدة
ســـكـــوت	٧ ثـــوان

نفس الصوت الذى يشبه الأنين .

يـــا عـــلـــم	٦ مـــرات
حـــايـــس عـــلى	مـــرتـــان
علـــم حـــايس على	مـــرتـــان
فـــا قـــد	مـــرتـــان
فـــاقد أيـــام زهاه	مرة واحدة
ســـكـــوت	٧ ثـــوان

نفس الصوت الذى يشبه الأنين .

فـــا قـــد	٣ مـــرات
فـــاقد أيـــام زهاه	مرة واحدة

أيـــام زهـــاه	مــــرتـــان
فــــا قـــــد	مــــرتـــان
أيـــام زهـــاه	مرة واحدة
ســـكـــوت	٧ ثـــوان

نفس الصوت الذى يشبه الأنين

يـــا عـــلـــم	٧ مـــرات
حـــايـس عـــلى	مــــرتـــان
يـــا عـــلـــم	مــــرتـــان
الـــعـــقـــل	مــــرتـــان
ســـكـــوت	٧ ثـــوان

نفس الصوت الذى يشبه الأنين .

الـــعـــقـــل	مرة واحدة
العقل حايس على	مــــرتـــان

ان أداء الأغنية بهذا التقطيع مثير ، وتقف وراءه منظومة شعــائرية لكن من الشعائر والمعتقدات المطموسة ، الا أنه يشكل قصيدة مقطوعية متعددة القوافى والأشطار فى نظام غير مسبوق قد يؤدى الى أغنية طق التى تشبــه موشحة قد الحق بها زجل . وقد أطلق حديثا على هذه الاغنية اسم أهزوجة (*) . الأغنيــة تبدأ بمطلع :

(*) طبقا للجامع : المسئول عن هذه التسمية هم مذيعو الراديو . فهل اكتشفوا تشكلها من نقرات (مقاطع لغوية) متساوية ، فأعطوها اسما مشتقا من المصطلح الموسيقى هزج المشار اليه منذ قليـل أم هكذا سمعوا اسمها من فم منشديها فى مكـان آخر ريفى بعيد عن الحقل الميدانى لجامع (أغنيات من بلادى) ؟ الاحتمال الثانى أرجح لعدم ميل المذيعين الى البحث ، وسعيهم المرتجل السريع لالتقاط المعلومة من الفم مباشرة ، وبالتالى وصف الجامع للتسمية بأنها حديثة كان «على حد علمه» . وعموما أظن أن المصطلح بدوى يطلق على الأغانى الشعبية طبقا لابن خلدون فهو يتحدث عن تطور الغناء عند العرب ، وكيف أنهم توصلوا الى السناد ، وهو استخدام الدف والمزمـار أثناء الترنم بالشعر ، وقد سمى هذا الترنم الخفيف الذى يرقص عليه «الهزج» ، المقدمة ص ٤٢٧ .

بـوشيمـات على ذرعـانـا مـويـالانـا
متبـاعد يـا طـول رجـانا

ثم أغصان :

بـوشيمـات مخـوتم يـدا ضـاوي خـدا
مغيـر بـنـاه العقـل يـدا
جوف اللى خـايل بـالعـدا

وبعدها قفل أقل من المطلع :

هو مشكـانـا
لا تـنسوه ولا يـنسـانـا

ثم أغصان :

بـوشيمـات مختـوم كفـا عقـلى خـفـا
والـكبـد بـنـاره صيفـا
بـوسالف ع الجوف اسفـا

وبعد قفل مساو للسابق :

خـان غـلانـا
مـا وفى فى قـول مـعـانـا

ثم تنقلب الأهزوجة أو الطق فتصير أغصانها غير متساوية :

بيمينـا حـالـف لا يخون غلاي ولا يخـالف
لا غيـرى يـوالف

ثم القفل من شطرة واحدة مع تغير فى القافية طفيف :

هكي العهـد بيـنى وبـينـا (يريـد : بيـنى وبـينهـا)

ويستمر بأغصان :

هكي قـايـل لـى مـولي الخـد قمـر مجـلي
منـا يـا نـا اللي

والقفـل :

قـلـبى ذايـب راح سجينـا

ثم دور جديـد :

قـلـبـى وكـلـهـا	من فرقـا مبـروم خجلهـا
والـعـين ذبـلـهـا	وقــل هــنــانـا
	سمح اللـون حـزن خلانـا
بوشيمات على ذرعانا	مـويـا لانـا
	متبـاعد يـا طـول رجانـا

ويصبح المطلع خاتمة لهذا البنـاء التوشيحى المتطور والمتغير ، ليبدأ بنـاء زجلى مثل الثلاث عشرة قصيدة التى أورد مختارات منها صفى الدين الحلى فى العاطل الحالى (١) :

بـو وشمات مغرغر عينـا	سمح اللون كحيل انظـارا
بـوشنيـف فيـه دنيـدينـا	بـوحوتـا فى ليـدا امـارا

ويلى بعد ذلك اثنا عشر بيتا بنفس الوزن والقـافية ثم شطر واحد على وزن وقافية الأشطار الاولى ، وبعده يعود لشىء من المخالفة لقـافية مطلع القصيدة شديدة الطول والتطور فى الأوزان وطول الأشطار والقوافى :

طـايـل فـرقـا مخلـينـا:

ملـولـين زهـاو وادبـاره

وقـل حـبـانـا	عين اللي سابل جنحانه (٢)

* * *

ولو عدنا الى طريقة أداء أغنيـة علم بتفقير البيت ، وترديد كـل فقرة مرات

---

(١) العاطل الحالى ص ١٥ - ٢١ .

(٢) القصيدة مقطوعية مكونة بجانب الجزء الزجلى الاخير من مقطوعات توشيحية متساوية فى عدد الأشطار ، ثم ١٤ متباينة وأقصر ، وأخيرا الزجل ، أغنيات من بلادى ١٧٢ - ١٧٦ .

متباينة لخرج الينا شيء أشبه بذلك ، بدليل أن صاحب تجريدة حبيب (١) ، يورد نصا أشبه بالمقاطع الاولى لهذه القصيدة هو :

اللى مر علم يا عين من تأصيله / لا يعجبك مرقاه لا تجولى له
اللى موا علم بأقداره / ما يوجعك كيف اتباعد داره
الشين يطهق طهقة النواره / ويطغى بعد تفتيقه وتشهيله
لو يكون شرع وقاضى / عليه ما انطاطى ولا نقيم غراضى
هناك العزيز اللى عليه تشاظى / يقيم العنا والموح ومن تجى له

ويفاجئنا بقوله : «ودليل القصيدة» أغنية العلم الآتية :

«أنفيت وأنت داير فيه ربيع النبا لا تجول له»

وكأن أغنية العلم عند الشاعر البدوى ميزان عروضى مثل ميزان الخليل ينتج قصائد متعددة الألوان . عموما نحن أمام أغنية (طق) ، أخذت شكلها نتيجة الأبنية العروضية أو الموازين (أو حتى التفعيلات) الناتجة بشكل مطرد ومتلاحق نتيجة تقطيع بيت أغنية العلم السابقة على النحو الذى أوردناه فى الصفحات السابقة ، مع العلم أن تلاحق نظام محدد لعدد تكرار كل فقرة تتقطع اليها الاغنية أمر خاضع لعدد من الأنماط المعروفة لدى أصحاب هذه الاغانى ، وهذا الأسلوب العروضى الفريد يبرر تصور جامع أغانى «أغنيات من بلادى» أن اسم صوب خليل (وأحيانا يطلق عليها : كتاب خليل) معارضة شعبية لبحور الخليل بن أحمد، وهذا يفسر استخدام كلمة كتاب ، وحذف (ال) العهد من خليل ليصبح الاسم أشبه بالصفة ، وأخيرا يصير مقبولا تفسير الباحث نفسه صوب بأنها صواب (٢) . ونحن نفضل تفسيرها بمنحى (خليل) . ولعدم اختلاف هذه الاغانى عن أغانى العلم فى شيء ، فاننا نتصور أن «علم» هو صوب خليل (عروض) لأغانيهم الشعبية . ومن ثم فأغنية «طق» تبدأ بتوشيح وتتجه نحو الزجلية حتى تصير زجلا صرفا ، هذا من ناحية الهيكل البنائى لكل من النوعين ، وتتخذ من أغان أخرى أحادية البيت عروضا لها . والسؤال : هل وجد مثل هذا الغناء فى الاندلس أيام زرياب ؟ أو هل وجد فى بغداد أو حتى حول القيروان وحمله زرياب الى

---

(١) تجريدة حبيب ص ١٣٥ .
(٢) أغنيات من بلادى ص ١٢٦ .

الأندلس ؟ أرجح امكـانية وجوده فى الاندلس درجة ترجيح وجوده فى بغـداد أو القيروان لكنه لم يصر شيئا مؤثرا ومحترما ومنتشرا الا فى الاندلس بعد ازكاء زرياب لناره ، وعموما حضاريا كل منطقة المغرب كانت تابعة للأندلس .

والثانى : أن الكشك يبدأ بأن يصطف الشبـان على هيئة هلال وبصفة خاصة الرواة والشعراء ، ويبدأ الحفل بغناء أغانى (علم) يطلق عليها أغانى الصف ، وتنطلق عبارة تهنديب (تحميس) ، من الموجودين ، وتكرر ، وهى :

علـم ويـش (١) !

ومثل هذه الصرخات تشبه صرخة (olé) التى يرددها الجمهور والمغنون عند أداء الأغانى الشعبية فى الاندلس اليوم ، ولا سيما الفلامنكو ، فهل كلمة (علم) هى أصل (olé) وليس (الله) كما يعتقد الجميع ولا سيما أن التحول من العربية الى الاسبانية قد يؤدى الى ذلك ، فقبلها كلمة «عالم» صارت (Olema) ، ثـم ان صرخة (علم) تؤدى حتما الى اختفاء الميم بنبرة الصرخة فوق اللام فتصير بدلا من Olema فقـط (olé) (*) . ان هذا الفرض قـد يدعمه شىء واحـد ، وهو القدرة التوليدية الهـائلة لهذه الاغانى ، فـانى أظن أنها أم لأنواع كثـيرة من الأغانى ، وأن كثرة ترداد علم أثنـاء الغناء يعطى الكلمة القدرات السحرية لـ (ليل يا عين) .

وفى تلك الأفراح بعد أن تردد عدة أغنيات علم تدخل الحجالة أى الراقصة فى مشهد شعائرى ، ويبدأ أداء علم (رغوث) أى الحيوان الذى له ابن ، والابنة هى أغنية أخرى ليس لهـا (ابنة) هى أغنية الشتاوة التى تشتق من أغنيـة (العلم) ونضرب مثلا :

علـم :

ان كـان مـا قسم لا مـاك   نبـات نـا المأخوذ يـا علم

---

(١) أغنيات من بلادى ص ١٥٣ .

(*) أما كلمة (ايش) فهى تحمل دلالة (Venga) بالاسبـانية فهـم يصيحـون ,olé! olé! venga! venga! ونتصور أن الاسبان يعرفون كلمـة Al-lah ، وليس من السهل خلطها بصوت آخر مثـل olé مما يعطى بعض المشروعية للفـرض المقتـرح لأصل الكلمـة ، التى قد تكون لهـا علاقة بالاستسقاء . أو بأسطورة اسبانو - عربية عاشت فى الاندلس. وكما سنعرف بعد فان أغنية العلم تؤخذ دليلا لنظم قصائد متعددة الهياكل ، ومن معانى كلمة «علم» حسب اللسان : الطبل .

شتــاوة :

نبــاتــو ميخــوذين صحيــح   ان كان ما قسم بودور يميح (١)

ان لغة الأغنيتين تذكرنا بلغة ابن قزمان ولا سيما عند استخدام (أنا) بدون الهمزة (نا) وتحويل الهمزة الى يــاء فى (مأخوذين) ، واستخدام الفعل المضارع لجماعة المتكلمين للمتكلم المفرد ، بجانب نطق الدال «ذالا» ، ونلاحظ أن مرددى الأغنيتين يشتكيان من الهجر بنفس الاسلوب ، فالشتاوة تغصين مع العلم ! .

* * *

ان وجود هذه الأغانى بين السلالات التى من أصل أندلسى فى شرق ليبيا مع الدلالات الغزيرة التى تحملنــا حملا الى ذكر الأندلس والموشحات والأزجــال ، تجعلنا نفترض وجودها فى الاندلس فى عصر زرياب بشكل يقارب ما رأيناها عليه . فنحن نتصور أنها كانت مختلطة بالألفاظ والعبارات الرومانثية ، وأنها تعربت تدريجيا فى منفــاها ، لكنها ظلت تحمل روائح الاندلس فى مجتمعها الزراعى ، وتمت لها بصلة الرحم ، التى تهدينا الساعة الى المنابع الأولى للموشحات .

والآن كيف استوحى زرياب مثل هذه الأغــانى أهازيجه ؟ أظن أن اجابة ذلك ستكون فى بغداد تارة وفى الاندلس تــارة أخرى . انه تراث الحداثة البغدادى ، واحتياجات اجتماعية شائقة وحاسمة فى الاندلس ، الأمر الذى سيحظى باهتمام منا فى الصفحات التالية .

---

(١) نفسه ١٥٧ .

— ٢ —

ابن عبد ربـــه

ابن عبد ربه صاحب العقد الفريد ، الغنى عن أى تعريف ، يقول فى عقده (١) وصفا للعود فى تطوره وتطور الضرب عليه بعد قرن أو ما يقرب من رحيل زرياب :

يــا مــجلسا أيــنــعــت أزاهــره	ينسيــك أولــه فى الحسن آخــره
لم يدر هــل بات فيه ناعما جذلا	أو بــات فى جنة الفردوس سامره
فــالعــود يخفق مثنــاه ومثلثــه	والصبح قــد غردت فيه عصافره
وللحجــارة أهــزاج اذا نــطقــت	أحيــابها الكبــرة المحنى نــاقره
وحن بينهمــا الكثبــان عن نغــم	تبدى عن الصب ما تخفى ضمائره
كــأنما العــود فيمــا بينــنا ملك	يمشى الهوينــا وتتلوه عساكــره
كــأنه اذا تــمطى ، وهى تــتبعــه	كسرى بن هرمــز تقفــوه أساوره
ذاك المصون الذى لو كان مبتذلا	ما كان يكسر بيت الشعر كــاسره
صوت رشيق وضرب لــو يراجعه	سجع القريض : اذا ضلت أساطره
لو كــان زريــاب حيــا ثم أسمعه	لــمات من حســد اذ لا ينــاظــره

ان أبيات الرجل ، تنم عن حيــاة موسيقية وشعرية جاوزت زرياب . والنص يكاد يغص بالمصطلحات الخفية وراء البنــاء المجازى للشعر ، لكنها تذكرنا بما أحدثه زرياب فى الموسيقى فللحجارة « أهزاج » ، وهى ليست الا أهازيج زرياب . وأكاد أمعن فى الخيال ، فأظن أن الحجارة تورى عن وادى الحجارة ، وأن الكبرة ويريد بهــا الشيخوخة (واحيــاؤها ردها شبــابا) ، تورية تذكر بقبــرة موطن الشاعرين القبريين المنسوب اليهما نشأة الموشحات ، وهما معاصران لابن عبد ربه ، وهو ظن بعيد ، ورد لى بتفسير (بينهما الكثبــان) فى البيت التــالى ، بمعنى أن الكثبان بين المكانين بدلا من التفسير المباشر لــ (بينهما) بمعنى : بين الناقر

---

(١) العقد الفريد جـ ٧ ص ٦٨ .

والعود ! كذلك «كبره Cabra » تعنى الماعز واسم القرية معا ومن أمعاء الماعز تصنع الأوتـار . لكن كيف يتمطى العود ؟ أليس هو التمطيط الـذى يشير اليه اسحق عند ابراهيم بن المهدى ، ويؤدى الى كسر بيت الشعر ، واذا لم يتم يفسد اللحن ؟ لكن المهم هنا أن اللحن يتحكم فى ميـزان الشعر ويكسره ، لكى يصون سلامة لحن العود ولا يبتذله . ثم ان الفعل (تقفوه) يشير الى القوافى وتبعيتها للحن كما أسلفنا ، أما اختيار الأساور هنا فهو تورية عن الأدوار الموسيقيه التى تتوازى مع أدوار شعرية ولا سيما أن من أسماء البيت فى الموشحة لفظة (دور) ، ولعله يشير الى دورية القوافى . وأخيرا لدينا مصطلح (سجع القريض) ، والقريض هو الشعر ، وأغنية (طق) اسمها المجرودة (المقروضة) ، الا يشير الى لون من النثر الشعرى (أو اللفظ العامى أو الأعجمى على حد قول ابن بسام) ، وما دام نثرا ، فانه فى سطور (ضلت أساطره) ، ولفظ سطر استخدم للدلالة على البيت فى الموشحه والزجل . وأخيرا يظهر زرياب حاسد هذا التطور الذى يشحن النص باحتمالات ومصطلحات موحية غنائية جديدة وفنون شعرية مسجوعة أى ذات قواف متعددة مثل قوافى النثر ، وهى تابعة لتجزئة اللحن .

النص وثيقة مجازية . لكننى أرى أن كل المجاز بها يقوم على التورية ، التى سوف يفهمها المعـاصرون ، وان تعز علينـا . ومهما اختلفنـا حول تفسيـر المصطلحات المستخدمة هنـا ، فلن نختلف حول غرابتها فى ذلك الحين ، فلأول مرة تستخدم كلمة (سطر) للبيت الشعرى ، ونحن فى العصر الحديث نستخدمها ترجمة عن النقد الغربى . ثم أيضا يصرح الشاعر بامتثـال الشعر للموسيقى حتى التضحية بعروضه ، ولو حاول هذا الشعر أن يراجع اللحن أو يعدله ضاع وضل وغطى عليه اللحن . ان هذه الغرابة تنبى بلون جديد من الشعر ، وعلاقة تحددت بيـنه وبين الموسيقى جعلت من هذه الأخيرة السيد والشعر المسود ، ذلك الشعر المسمى بـ (سجع القريض) . ان ارجاع تاريخ نشأة الموشحات الى عصر الامير عبد الله أمر يؤكده هذا النص تأكيدا حازما .

والاشارات غير المباشرة فى شعر ابن عبد ربه الى وجود شعر مختلف لا تتوقف وهى بين المعجب به ، والرافض المتعصب ضده ، فالنص السابق فيه شىء من الاعجاب بالموسيقى الجديدة المطورة عن موسيقى زرياب ويعترف بسيادتها على الشعر وقبـول كسره من أجلهـا ثم بعد ذلك يرفض رفضـا حاسما النظم على الأعاريض المهملـة وهو أول شكـل للموشحات حسب ابن بسام – فيقـول فى رجزيته عن العروض ، وذلك فى آخرها بعد أن أورد كل البحور والدوائر :

هذا الذى جربه المجرب — من كل ما قالت عليه العرب
فكل شىء لم تقل عليه — فاننا لم نلتفت اليه
ولا نقول غير ما قالوا — لأنه من قولنا محال
وانه لو جاز فى الأبيات — خلافها لجاز فى اللغات
وقد أجاز ذلك الخليل — ولا أقول فيه ما يقول
لأنه ناقض فى معناه — والسيف قد ينبو وفيه ماه
اذ جعل القول القديم أصله — ثم أجاز ذا ، وليس مثله
وقد يزل العالم النحرير — والحبر قد يخونه التحبير
وليس للخليل من نظير — فى كل ما يأتى من الأمور
لكنه فيه نسيج وحده — ما مثله من قبل ومن بعده(١)

فابن عبد ربه الذى يتمسك بمبادىء الخليل امام العروض ، فجأة يهاجمه ويتهمه بالتناقض مع نفسه لأنه أجاز النظم على الأعاريض المهملة . ويحس بشىء من التأنيب للنفس فيبرز زلة الخليل ، مصمما على حكمه بعدم الجواز ، ثم يمتدحه مدحاً مثيرا للظنون :

وليس «للخليل من نظير» ، فهل حاول أحد أن ينظم على الأعاريض المهملة ؟ وهل حاول آخر أن يدعى عروضا نظير عروض الخليل (صوب خليل ؟) فينفى وجود النظير ، فلا عروض الا عروض الخليل . وحكمة ابن عبد ربه هى ما نفترض من أسلوب تفكير الفقيه ، فهو يخشى على لغة القرآن ، ويظن أن العروض هو نحو الشعر ، فلو جاز وضع نحو جديد يجوز وضع عروض جديد :

وانه لو جاز فى الأبيات
خلافها لجاز فى اللغات

ان ابن عبد ربه يقاوم مقاومة شديدة ظهور محاولة للنظم على الأعاريض المهملة حتى أنه يحرم ما أحل الخليل ثم انه ينفى امكانية صحة عروض نظير لعروض الخليل .

---

(١) نفسه ج ٦ ص ٢٥٢ .

وهو كشاعر - كما رأينـا فى نصه الأول - يعجب بـالموسيقى الجديدة ، ويخضع لها شعر (العرب) حتى الانكسار . بل ان له مقطوعة تكاد تصف شعرا له علاقة بالروم :

منظـومـة هذب ألفـاظهـا ... لـيست من الشعر الحجـازي
لكنهـا فى الصوغ نجـديـة ... صـاحـبهـا لـيس بـنجـدي
كـوفيـة الابـداع بصريـة ... لـغـيـر كـوفـى وبـصـرى
كـأنهـا شاذورة عـلـقـت ... بـوجـه ديـنـار هـرقـلـي

والمعروف عن أهل الحجاز الرقة فى أشعارهم ، وهم أصحاب الغناء العربى ، فنفى حجازية المنظومة رغم تهذيب ألفـاظها غريب ، وأغرب منه نسبتها لنجد ، فهى أعرابية وحشية لكنهـا هذبت (ربما بالموسيقى) فصارت لغير نجدى ، وهى كوفية بصرية (نسبة للشعراء المحدثين) لكنها بنجديتها انتفت نسبتها ، وانتماؤها الوحيد المؤكد فى النص هو الدينـار الهرقلى ، ربما اشارة للغـة الرومانثية من ناحية والتأثيرات اليونانية (الرومية) فى الموسيقى التى وصلت للشعر ، باخضاعه لهذه الموسيقى . ولهذا فى مطلع أرجوزته فى العروض التى أشرنا اليها منذ قليل ينفى علاقة الخليل بالفلسفة اليونانية ومن ألف فى الموسيقى من فلاسفة اليونان ، وهو نفى لا مبرر له الا تدخل أصحاب العلوم القديمة فى قرطبة فى عروض الشعر ، بتوجيهات قرأوها فى كتب هؤلاء الفلاسفة ، وها هى الأبيـات الغريبة التى تثير مشكلة غير معروفة فى مصادر العروض ، ولا سبيـل لفهمها الا اذا تصورنا أن بعض القرطبيين قد زعم نظيرا للخليل عند اليونان . وتلك أبياته (١) التى تثير القضية :

فـداو بـالاعراب والعـروض ... داءك فـى الامـلاء والقـريض
كـلاهمـا طب لـداء الشعـر ... واللـفظ مـن لحـن بـه وكسر
ما فلسف البطليس جـالينوس ... وصاحب القـانون بطليمـوس
ولا الـذى يدعـونه بهـرمس ... وصاحب الأركـند والاقليـدس
فلسفـة الخليـل فى العـروض ... وفى صحيح الشعـر والمـريض

---

(١) العقد الفريد جـ ٦ ص ٢٤٠ .

ثم ان ربط العروض بالاعراب يعمق فكرتنا عن المشكلة التى يتجنب ابن عبد ربه أن يثيرها بصراحة حتى لا يعد هذا اعترافا بمن لا يعرب فى الشعر أو يتخذ له عروضا روميا ، واذا كان تفسيرنا لربطه الشعر بالدينار الهرقلى (والدينار دائمـا يرتبط بالصياغة) فى استحسان ، فربمـا أجبر على وصف أغنية من تلك الأغانى الآبقة من عروض الخليل والاعراب الى عروض آخر ، بمباركة وتشجيع بل واقتراح علماء الفلسفة .

ان موقف ابن عبد ربه المتجاهل للفن الجديد وأصحابه كخط دفـاع أول ، ليس غريبا فى عصره ، فهو فى هذا يهتدى بخليفته عبد الرحمن الناصر عندما رد على كتاب عثر عليه بقرطبة دسه الى حضرته أمير أفريقية ... أفحش فيه السب .. بقوله «يا هذا عرفتنا فسببتنا ، وجهلناك نحن فأمسكنا عنك » (١) . وهو كما رد الناصر يرد منكرا كل ما فعله الآخرون ، دون أن يشير الى أنه وقع بالفعل من أى أحـد .

مما سبق نصل الى أن كل أقوال ابن عبد ربه تعلن وجود موسيقى جديدة وفن شعرى مستحدث . فما هى خصائص هذا الفن ؟ نظن أننا يمكن أن نحدد هذه الخصائص :

١ – مجافاة الاعراب أحيانا .

٢ – شىء من البدوية المهذبة .

٣ – التبعية للموسيقى .

٤ – كسر عروض الخليل بالنظم على البحور المهملة مرة ، واقتراح عروض رومى مرة أخرى ، وهذا العروض الأخير مقترح من أصحاب الفلسفة أما بدويته فتربطه بأغنية شعبية – حسب ظننا – مثل «صوب خليل» أو رديفتها «علم» .

وهذا بالضبط ما يحمله قول ابن بسام صاحب الذخيرة :

«وأول من صنـع أوزان هذه الموشحات بأفقنـا واخترع طريقتها – فيمـا بلغنى – محمد بن حمود القبرى الضرير . وكان يصنعها على أشطار الأشعار ،

---

(١) ابن سماك العاملى ، الزهرات المنثورة فى نكت الأخبار المأثورة (تحقيق محمود على مكى)، المعهد المصرى للدراسات الاسلامية ، مدريد ، ١٩٨٤ ، ص ١٤٠ – ١٤٢ .

غير أن أكثرهـا على الأعاريض المهملة غير المستعملـة ، يأخذ اللفظ العـامى والعجمى ، ويسميه بالمركز ، ويضع عليه الموشحة دون تضمين فيها ولا أغصان. وقيـل ان ابن عبد ربه صاحب كتـاب العقد أول من سبق الى هذا النـوع من الموشحات (١) » . ونحن أمام فارسين نسب اليهما هذا الحدث فأيهما نرجح ؟ اذا تأملنا قول الحجارى فى مسهبه ، فهو ينسبه لشخص ثالث مع ابن عبد ربه حيث يقول : ان مخترع هذه الموشحات بجزيرة الاندلس هو مقـدم بن معـافى القبرى من شعراء الامير عبد الله بن محمد المروانى . وأخذ ذلك عنه ابن عبد ربه (٢) . ونحن نرى أن الرجلين القبريين — ربما مع آخرين مثلهما معاصرين لابن عبد ربه — قد اخترعوا هذا الفن الجديد الذى أشار الى احتمال وجوده ابن عبد ربـه فى شعره وأرجوزته العروضية ، وأن هـذا الأخير أخذ عنهمـا اختراعهما المسمى الموشحات أو سجع القريض فى حدود مبادئه .

والذى يهمنا الآن ، أن نقارن بين ما قاله ابن بسام والخصائص التى ألمـح اليها ابن عبد ربه فى أقواله . ان أقوال ابن عبد ربه (سواء فى انكاره أو اعجابه) تتفق تمـاما مع مقولة ابن بسام دون اشارة للموسيقى الا مـا نفهمه ضمنا من قوله «اللفظ العامى أو الأعجمى» ، فالشاعر لن ينظم شعرا على عامية الشارع ، وانما على عامية (عربية أو أعجمية حيث لا وجود للأعجمية فى ذلك الوقت الا فى صورتها العامية) منظومة فى اطار موسيقى لأغنية شعبية .

والمعضلة الآن ، كيف نفسر نسبة اختراع هذا الفن لابن عبد ربه أو اتهامه بأنه أخذه (محاكـاة) عن غيره ، رغم أنه عدو لدود له ، ثم كيف رجحت قول الحجارى بأنه أخذ الفن الجديد عن غيره من معاصريه دون أن يسبق الى اختراعه حسبما ورد فى مقولة ابن بسام .

يبدو أن الأمر فى غاية الوضوح (٣) ، لو تأملنا قول ابن بسام من أن الموشح الأول كان بلا أغصان أو تضمين وأنهم كانوا يصنعونه على أشطار الأشعار ، غير أن أكثرها على الأعاريض المهملة غير المستعملة فهنـاك نوعان من النظم : نوع نـادر الاستعمال ، وهو صنع الموشح على أشطـار ذات أوزان عرووضيـة مستعملة ، والنوع الغـالب كان على الأعاريض المهملة غير المستعملـة ، فهم

(١) راجع هذا البحث ص ٣٠٦ — ٣٠٨ .
(٢) نفسه ص ٣٠٧ .
(٣) يراجع تقسيمات ابن سناء الملك للموشحات ومنهـا قسم على أعاريض العرب يحتـاج لاضافة حتى يمكن الغناء به .

يأخذون اللفظ العـامى والأعجمى ، ويقطعون أسبـابه وأوتـاده الى تفعيلات بالضرورة تطابق الاعاريض المهملة غير المستعملة ، المستنبطة من دوائر الخليل، ثم ينظمون على نسقها أبيـاتا تنتهى بهذا اللفظ العـامى ، ولا ندرى ان كانوا ينظمونها بعـامية تشبه أغنيـة (طق) أو بتـرنيم بين العـامية والفصحى أو بالفصحى .

لكن النتيجة النهائية ليست الا مجرد مقطوعة شعرية (بلا أغصان أو تضمين) عادية بنيت على ، شطر شعرى له عروض مستعمل أو غير مستعمل يسمى المركز. وابن عبد ربه أمام هذا التيـار لن يقف معزولا ، فلابد من المشاركة ، حتى لا يتهم بالعجز عن هذا الفن الجديـد ، ولن يغـفر له أنه ضد مبـادئه ، وضـد أرجوزته ، فمنذ زرياب صار أصحاب هذا الفن قدوة للملوك وخاصتهم . ومع تورط الفن فى العامية والاعجمية سيصيرون قدوة لعامة النـاس أيضا . فكيف يواجه ابن عبد ربه هذا التيار ؟ لابد من المشاركة والاستمرار فى المقاومة .

كيف كان ذلك ؟ يقول ابن عبد ربه وهو يقدم عروضه : «واختصرت المثـال (أمثلة ونماذج منظومة فى البحور المختلفة المستعملة) ... فى ثلاث وستين قطعة على ثلاثة وستين ضربا من ضروب العروض ، وجعلت المقطعات رقيقة غزلـة ، ليسهل حفظها على ألسنة الرواة ؛ وضمنت فى آخر كل مقطعة منها بيتـا قديما متصلا بها وداخلا فى معناها من الأبيات التى استشهد بها الخليل فى عروضه ، لتقوم به الحجة لمن روى هذه المقطعات واحتج بها (١) » .

ان هذه المقطوعات باختصار ليست الا النموذج الاول من الموشحة ، فيما نظم على أشطار ذات عروض عربى مستعمل ، وينطبق عليها بدقة كلام ابن بسام . وابن عبد ربه فى استمراره لتجاهل الفن الجديد وأصحابه ، عندما يضرب صفحا عن ذكرهم ، لا يملك أن يخفى علينا انشغاله المستمر بهم . فمن يطلب من عالم فى العروض أن يضع مقطوعات من عنده كأمثلة للعروض يحتج بها ، فهو مولد وليس حجة . ثم اصراره على أن تكون رقيقة غزلـة ليسهل حفظها على ألسنـة الرواة (وقـد سارت فى كل مكـان وانتشرت بالفعل فى أنحاء البـلاد على ألسنة الناس (٢)) ، ويكشف عن انشغاله بمواجهة التيار فى اندناءة عارضة ، لكنها خبيثة ، فهو يقاوم موشحاتهم السائرة ، بموشحات أخرى تسير وتخلد ، لكنها

---

(١) العقد الفريد ج ٦ ص ٢٣٣ . النص يشبه وصف ابن سناء الملك للخرجة .

(٢) الجذوة ، ترجمة أحمد بن عبد ربه .

لا تخالف ما قالت به العرب من اعراب وأعاريض . انه يحاول هدم التيار من داخله ولعل مقاومته بالفعل قد أفلحت فى حمل الناس حتى أواخر القرن السادس على تجاهل الموشحات فى مؤلفاتهم التى تؤرخ للأدب ، لأنها على غير أعاريض العــرب .

وعندما يصنع أصحاب الفن الجديد — فى لعبتهم التجريبية — فنـا يقلب الموشح الغزلى المـاجن الى موشح زهدى كنقيضة للأول ، يصنع ابن عبد ربـه ممحصاته بنفس الأسلوب ، بشىء من المخالفة ، حتى يتميز ويقاوم فى آن . فهم يسمون الموشح الزهدى بالمـكفر ، وهو يسميه بـالممحص ، وهم ينظمونه على أساس المركز فى الموشح الغزلى ، ولابد أن تكون نهايته هذا المركز ، وهو ينظمه على الشطر الاول لمطلع موشحه الغزلى ، ثم يجعل هذا الشطر مركزا لممحصه .

وبهذا يكون ابن عبد ربه أخذ عن غيره الموشح ، وشارك فيه بمراحله الاولى مشاركة المجبر الكاره ، الذى يقف مع الأقلية ، بل مع نموذج سابق لهذا النموذج القرطبى كان قد ظهر فى بغداد دون أن يعيره أحد أهمية منذ أكثر من قرن ونصف من الزمان (١) . أيضا نحن الآن نرى بوضوح جانبا جزئيا من صورة الايـام الاولى لنشأة الموشح بل نرى بعض النماذج الاولى من الموشح ، تلك النمـاذج التى لم يتنبه اليها أحد ، وبالتالى ظلت بعيدة عن القاء الضوء على هذه النقطة المعتمة من تاريخ ذلك النوع الأدبى المضىء المسمى بالموشحات .

والآن نورد بعض الأمثلة لمـا صنعه ابن عبد ربه من مقطعـات وممحصات توشيحية . ونبدأ بالمقطعات ، والتى بناها على الأبيات المختارة ، كأمثلة للبحور العروضية من قبل الخليل بن أحمد . وهذه الأبيات — فى ذاتها — تثنى ثنـاء عطرا على ذوق من اختـارها ، وتلحق نفسها دون مجهود بخرجات الموشحات التى وصفها ابن سناء الملك أبـدع الوصف كما أسلفنـا فى صفحات سابقة . أحد هذه الأبيات (٢) :

انمـا الـذلفـاء يـا قوتـة أخـرجت من كـيس دهقـان

تبنى عليه هذه المقطوعة :

أى تـــفـــاح ورمـــان يجتـنى من خـوط بـان

---

(١) هذا البحث ص ٢٠٢ وما بعدها .
(٢) العقد الفريد ج ٦ ص ٢٥٧ .

أى ورد فـوق خـد بـدا　　مستـنيرا بيـن سوسان
وثـن يـعبـد فى روضـة　　صيـغ من در ومرجـان
من رأى الذلفـاء فى خلوة　　لـم ير الحد على الـزانى
« انما الذلفـاء يا قوتـة　　أخرجت من كيس دهقان»

وهنا بيت آخر منها (١) :

قلت استجيـبى فلما لـم تجب　　سالـت دمـوعى عـلى ردائـى

تبنى عليها هذه المقطوعة :

مـا أقرب اليـأس من رجـائى　　وأبـعـد الصبـر من بـكـائى
يـا مـذكى النـار فى جـوانحى　　أنـت دوائـى وأنـت دائـى
مـن لى بـمخلفـة فى وعـدهـا　　تخلـط لى اليـأس بـالـرجـاء
سألـتهـا حاجـة فلـم تـفـه　　فـيـهـا بـنـعـمى ولا بـلاء
«قلت استجيبى فلمـا لمـا تجب　　سالت دمـوعى عـلى ردائـى»

وبيت خليلى ثالث (٢) :

«الى هـنـد صبـا قلـبى　　وهنـد مثـلهـا يصبـى

يكون خاتمة مقطوعة شطر الهزج :

أيـامن لام فـى الـحب　　ولـم يعلـم جوى قلـبى
سلام الـصب يغـويـه　　ولا أغـوى مـن القـلـب
فـانـى لمـت فـى هنـد　　محبـا صـادق الـحب
وهـنـد مـا لهـا شبـه　　بشرق ، لا ! ، ولا غـرب
«الى هنـد صبـا قلـبى　　وهنـد مثلهـا يصبـى»

---

(١) نفسه ص ٢٦١ .
(٢) نفسه ص ٢٦٨ .

وتتطور هذه المقطوعة ليكون الوصول الى البيت الخليلى المضمن وثبا واستطرادا على حد قول ابن سناء الملك فى وصفه للخرجة ، مسبوقا بفعل الغناء :

يا مدير الصدغ فى الخد الأسيل ومجيل السحر بالطرف الكحيل
هل لمحزون كئيب قبلة منك يشفى بردها حر الغليل
وقليل ذاك الا أنه ليس من مثلك عندى بالقليل
بأبى أحور غنى موهنا بغناء قصر الليل الطويل
«يا بنى الصيداء ردوا فرسى انما يفعل هذا بالذليل (١) »

* * *

أما الممحصات ، فهى اطراد لنفس الأسلوب التوشيحى مع شيء من المخالفة اشتهر به ابن عبد ربه فى كل معارضاته التى يوردها فى عقده ، فهو دائما يقلب الصور (٢) ، وقد فعل هنا نفس الفعلة ، فهو بدلا من الاستعانة بالبيت الأخير (البديل للخرجة) ، يستعين بالشطر الاول من البيت الاول ليأتى به فى آخر ممحصته أو مكفرته اذا أخذنا بوصف ابن شرف لها ، فهو يصف الرجل «وأما ابن عبد ربه القرطبى ، وان بعدت عنا دياره ، فقد صاقبتنا أشعاره ، ووقفنا على أشعاره صبوته الأنيقة ، ومكفرات توبته الصدوقة (٣) » . ووصف الممحصات بالمكفرات من طرف ابن شرف يدل على انتقال أخبار ممحصات ابن عبد ربه ، على أنها مكفرات ، أو قل الصورة الاولى للموشح المكفر ، الذى يقوم بالاستعانة بالشعر العادى الغزلى لاستخراج مركز يبنى عليه مكفرا على حد تعبير ابن شرف أو ممحصا على حد تعبير ابن عبد ربه ، فمثلا كان قد قال فى شبابه أبياتا فى فتى كان يهواه ، وأعلمه أنه يسافر غدا ، فلما أصبح عاقه المطر عن السفر ، فانجلى عن ابن عبد ربه همه ، وكتب اليه بهذه الأبيات :

هلا ابتكرت لبين أنت مبتكر هيهات يأبى عليك الله والقدر
ما زلت أبكى حذار البين ملتهفا حتى رثى لى فيك الريح والمطر

---

(١) نفسه ص ٢٧٢ .
(٢) احسان عباس ، تاريخ الأدب الاندلسى ، عصر سيادة قرطبة دار الثقافة - بيروت ١٩٦٠ ، يورد احسان عباس مثلا للقلب ص ١٥١ .
(٣) نفسه ص ١٥٣ .

يـا برده من حيـا مزن على كبـد نيرانهـا بغليـل الشوق تستعـر
آليت أن لا أرى شمسا ولا قمـرا حتى أراك ، فأنت الشمس والقمر(١)

ثم محصها فى شيخوخته متخذا من مطلعها شطرا ذيل به المحص فى الأبيات الآتيـة :

يا عاجزا ليس يعفو حين يقتـدر ولا يقـضى لـه من عيشه وطـر
عـاين بقلبـك ان العين غـافلـة عن الحقيقـة واعلم أنهـا سقـر
سوداء تـزفر من غيظ اذا سعرت للظـالمـين فـلا تبـقى ولا تـذر
ان الذين اشتـروا دنيـا بـآخرة وشقـوة بنعيم ساء مـا تجـروا
يـا من تلهى وشيب الرأس يندبه ما ذا الذى بعد شيب الرأس تنتظر
لو لم يكن لك غير المـوت موعظة لكـان فيه عن اللـذات مزدجـر
أنت المقـول لـه ما قلت مبتدئـا «هلا ابتكرت لبين أنت مبتكر(٢)»

* * *

ويبدو أن ابن عبد ربه يلتقط بعض الكلام الشائع ، ويبنى عليه بعض المقطوعات ليتحول هذا الاسلوب التوشيحى الى أسلوب شائع عنده ، قد التقطه من مصدرين أحدهما بغدادى والآخر أندلسى . فهو فى مقطوعة له ينهيها بعبارة «اليك ! خلي عن الطريق» نكاد نظن أنها قادته الى مقطوعته الصغيرة بكاملها . فهو يقول :

---

(١) الديوان م ٩٤ (نسخة مخطوطة/تحقيق دستين كـاول) ، تـرد المقطوعـة فى نفح الطيب جـ ٧ ص ٥٠ .

(٢) نفسه ص ٩٥ ، كذلك راجع نفح الطيب جـ ٧ ص ٥٣ ترد فى ترجمة المطمح لابن عبد ربه مسبوقة بقوله : «وفى أيام اقلاعه عن صبوته ، وارتجاعه عن تلك الغفلة وأوبته وانثنائه عن مجون المجون الى صفـاء توبته ، محص أشعاره فى الغزل بما ينـافيها ، ونصل من قوادمها وخوافيهـا ، بأشعار فى الزهد على أعاريضها وقوافيها ، منها القطعة التى أولها :

هـلا ابتـكرت لبـين أنت مبـتكر

محصها بقوله : « ... ثم المقطوعة » .

وأيضا يورد الحميدى : «ولأحمد بن عبد ربه أشعار كثيرة سماهـا المحصات وذلك أنه نقص كل قطعة قالها فى الصبا والغزل بقطعة فى المواعظ والزهد محصها بها كالتوبة منها والندم عليها» ، راجع : الخبر والمقطوعتين فى (جذوة المقتبس ، الدار المصرية للتأليف والنشر ١٩٦٦ ، ص ١٠١ - ١٠٣) .

اشرب علـى منـظر أنـيق

وامزج بـريق الحبيب ريقى

واحلل وشاح (*) الكعـاب رفقـا   واحذر على خصرها الـرقيق

وقـل لمـن لام فى التصـابى :

«اليك ! خلى عن الطريق (١) »

* * *

ويدفعنا الى هذا الظن اعجابـه الشديد بهذا النمط من الشعر كمـا سنراه فى الصفحات التـالية عند أبى نواس . وهو فيمـا يظهر قد راق له فيه جانبه الهزلى والغنائى فى آن ، حسبما نفهم من ايراده لمختارات للحمدونى الذى تابع أبا نواس فى هذا النمط التوشيحى خالقا جوا أكثر شعبية .

ونضرب نموذجين من مقطوعـات الحمدونى مثـلا لتنبه ابن عبد ربـه لهذا الاسلوب الذى انبثق فى بغداد كما سنعرف عند حديثنا عن بشار ، ودوره فى أبوة الحداثة العباسية . يقول صاحب العقد (٢) : وقـال الحمدونى (اذ) أهدى اليه سعيد بن حميد أضحية مهزوله :

لسعيـد شويـهــه   نـالهـا الضر والعجف

فتـغـنت وأبصـرت   رجـلا حامـلا علـف :

«بـأبـى من بـكفـه   بـرء دائى من الـدنف»

فـأتـاهـا مطمعـا   فـأتـتـه لـتـعـتلـف

ثـم ولـى فـاقبلت   تتـغنى مـن الأسـف :

«ليتـه لـم يكن وقف   عذب القـلب وانصرف»

وقـال الحمدونى : كتـبت الى الحسن بن ابراهيم ، وكان كـل سنة يبعث الى بأضحية ، فتأخرت عنى سنة ، فكتبت اليه :

(*) لا يخفى هنا مغزى لفظة «الوشاح» .

(١) العقد الفريد جـ ٧ ص ٢٧٦ – ٢٧٧.

(٢) القعد الفريد جـ ٧ ص ٢٧٨ .

سيـدى أعـرض عـنى وتنـاسى الـود مـنـي
مـر بى أضحى وأضحى أخـلفـانـى فيـه ظـنـي
لا يـرانى فيهمـا أهـ ... لا لـظـلـف ولـقـرن
فـتـعـذبـت بـيـأس ثـم ضحيـت بـجـنـي
واصطبحت الراح يومـا ثـم أنشـدت أغـنـى :
«لا لـجـرم صـد عـنى صد عـنى بـالـتجنى»

ان المقطوعة الاولى للحمدونى ليست الا قصيدة من الشعر المقطوعى التوشيحى النظم ، والذى يبنى على كلام الغير ويسبق بفعل الغنـاء ، وأظن أنه أيضا يرتبط به ، فلا شك أن الحمدونى يبحث عن أصوات مشهورة فى الغنـاء يضمنها شعره ليزداد ظرفـا وهزلا ، ولا سيما عندمـا تغنى الشويهة أو السكران فى المقطوعة الثـانية .

* * *

لا دخان بغير نار . ان ابن عبد ربه متهم باختراع الموشحات أو أخذ الاختراع من القبرى ومحاكـاته فيه ، يصنـع هو ومعـاصروه موشحات بـلا أغصان أو تضمين ، باختصار مقطوعات كالتى أوردناها مبنية على أشطار أشعار ذات بحور مستعملة ، لكن الآخرين كانوا يصنعونها على اللفظ العامى (العربى) أو الأعجمى. هذا هو الاختراع الحقيقى الذى لـم يجرؤ شعراء بغـداد أو ابن عبد ربه عـلى الاقدام عليه ، لكن وجود هذا النظم الاندلسى ، دفع ابن عبد ربه الى الاكثار منه لكن على أشطار البحور المعروفة ، فلم يزد عن احياء فن نشأ فى بغداد ، وهاجر الى الاندلس ليحدث واحدة من أكبر الثورات فى الأدب القديم العالمى : انها ثورة استلهام الشعب فى المستوى الرسمى للشعر عبر فن الموشحات ، وما تفرع عنه بعد من فنون . هذه الثورة نبتت نجومها الاولى فى بغداد مع ثورة الحداثة العباسية فى الشعر والموسيقى ، ولولا ذلك ، لمـا كانت ثورة قرطبة . فلنصحب الحداثـة العباسية فى الصفحات التالية .

الفصل الثالث

الحداثة فى الشعر العباسى

يكاد يجمل موقف الشعر فى العصر العباسى كلمة لأبى العتاهية فى رواية يرويها ابن أبى الأبيض . قال : «أتيت أبا العتاهية فقلت له : انى رجل أقول الشعر فى الزهد ، ولى فيه أشعار كثيرة ، وهو مذهب استحسنه ، لأنى أرجو ألا آثم فيه ، وسمعت شعرك فى هذا المعنى فأحببت أن استزيد منه ، فأحب أن تنشدنى من جيد ما قلت ؛ فقال : اعلم أن ما قلته ردىء قلت : وكيف ؟ قال : لأن الشعر ينبغى أن يكون مثل أشعار الفحول المتقدمين ، أو مثل شعر بشار وابن هرمة ، فان لم يكن كذلك فالصواب لقائله أن تكون ألفاظه مما لا تخفى على جمهور الناس مثل شعرى ، ولا سيما الأشعار التى فى الزهد ، فان الزهد ليس من مذهب الملوك ، ولا من مذهب رواة الشعر ولا طلاب الغريب ، وهو مذهب أشغف الناس به الزهاد وأصحاب الحديث والفقهاء وأصحاب الرياء والعامة ، وأعجب الأشياء اليهم ما فهموه ثم أنشدنى قصيدته .

لدو للموت وابنوا للخراب ... الى آخر الأبيات .

قال : فصرت الى أبى نواس ، فأعلمته ما دار بيننا ، فقال : والله ما أحسب فى شعره مثل ما أنشدك بيت آخر . فصرت اليه فأخبرته بقول أبى نواس .

فأنشدنى :

طول التعاشر بين الناس مملول ... الى آخر الأبيات .

قال : ثم أنشدنى عدة قصائد ما هى بدون هذه ، فصرت الى أبى نواس فأخبرته فتغير لونه وقال : لم خبرته بما قلته ! لقد ـ والله ـ أجاد . ولم يقل فيه سوءا (١).

أبو العتاهية يقسم الشعر الى ثلاثة أقسام فنية ، وهى فى نفس الوقت ثلاث مراحل سوف تتداخل على هيئة اتجاهات ستتعايش فى صراع فى العصر العباسى . تلك هى :

---

(١) أبو الفرج الأصفهانى ، الاغانى ، طبعة دار الكتب ، جـ ٤ ص ٧٠ .

١ - شعر الفحول المتقدمين .

٢ - شعر أمثال بشار وابن هرمة .

٣ - شعر أمثال أبى العتاهية.

علينا أن نحاول فهم أبى العتاهية فى تلك الرواية وفهم هذه الأقسام الثـلاثة من الشعر .

لقـد عد بشار (١) أول المولدين وآخر المتقدمين من الاسلاميين ، وقد لقب فى العباب بأبى المحدثين ؛ أى أن الرجل أول المحدثين وآخر المتقدمين ومع أننا ضد استعمال أفعل التفضيل فى مثل هذا المقـام ، الا أن بشارا بالفعـل كان رائدا فى عصره للأسلوب الاسلامى المتقدم ، والاسلوب المحدث المولد فى آن ، وأن مصرعه كان نهاية لسيادة الاسلوب المتقـدم وبداية لسيادة الاسلوب المـولد . ومع ذلك سيظل الصراع بين الأسلوبين قائما حتى عصر أحمد شوقى فى مطالع هذا القرن الميـلادى .

هـذا الاسلوب الاسلامى المتقـدم هو شعـر الفحول المتقـدمين فى لفـظ أبى العتاهية . وهذا باختصار أسلوب الاحتفال بمحاكاة عمود الشعر أو بمعنى أدق القـواعد التى أرساها شعراء البـادية الجاهليون ، ولاسيما المهلهـل وشعراء المعلقات ومن جاراهم من معاصريهم ، والتى ضرب لهـا جذورا قوية فى الأرض الجيل الذى قاده كل من جرير والفرزدق والأخطل .

وحتى ينبغ بشار فى تملك هذا الاسلوب لجأ الى ما افتقده بالوراثة (*) ، وهو حفظ أشعار العرب والتمكن من لغتهم فهذا الطريق لا يشق الا بالوراثة أو بمـا فعل بشار وغيره من المولدين .

ويحق لك أن تعجب كما عجب أبو عبيدة فيما يرويه قال (٢) : سمعت بشارا يقول وقد «أنشد» فى شعر الأعشى :

وأنكرتنى وما كان الذى نكرت من الحوادث الا الشيب والصلعا

فأنكره وقال : هذا بيت مصنوع ما يشبه كلام الأعشى ، فعجبت لذلك . فلما

---

(١) ديوان بشار ، المقدمة ص ٥٠ .
(*) هذا الأسلوب يتشكل بالوارثة شأن كل شعر شفوى مرتجل .
(٢) الاغانى جـ ٣ ص ١٤٣ .

كان بعد هذا بعشر سنين كنت جالسا عند يونس ، فقال : حدثنى أبو عمرو بن العلاء أنه صنع هذا البيت وأدخله فى شعر الأعشى . ولا يقصد بشار بلفظة «كلام» الا ما نقصد اليوم بمصطلح «أسلوب» .

ولكن كيف يكون كلام العرب ؟ يحكى ابن المبارك عن أبيه أنه قال «قلت لبشار : ليس لأحد من شعراء العرب شعر الا وقد قال فيه شيئا استنكرته العرب من ألفاظهم وشك فيه ، وأنه ليس فى شعرك ما يشك فيه ، قال : ومن أين يأتينى الخطأ ! ولدت ها هنا ونشأت فى جحور ثمانين شيخا من فصحاء بنى عقيل ما فيهم أحد يعرف كلمة من الخطأ ، وأن دخلت الى نسائهم فنساؤهم أفصح منهم ، وأيفعت فأبديت الى أن أدركت ، فمن أين يأتينى الخطأ ! (١) » انه الأسلوب الذى يعتمد على لغة البدو فى نقائها من شوائب الحضارة . ويتأكد ذلك فى شىء من التفصيل فيما ينقله الينا الاصفهانى على لسان الأصمعى حيث قال : «كنت أشهد خلف بن أبى عمرو بن العلاء وخلفا الأحمر يأتيان بشاراً ، ويسلمان عليه بغاية التعظيم ثم يقولان يا أبا معاذ ، ما أحدثت ؟ فيخبرهما وينشدهما ويسألانه ويكتبان عنه متواضعين له حتى يأتى وقت الظهر ثم ينصرفان عنه ، فأتياه يوما فقالا له : ما هذه القصيدة التى أحدثتها فى سلم بن قتيبة ؟ قال : هى التى بلغتكما ، قالا : بلغنا أنك أكثرت فيها من الغريب ، قال : نعم ، بلغنى أن سلما يتباصر بالغريب ، فأحببت أن أورد عليه مالا يعرفه ، قالا : فانشدناها فأنشدهما :

بكرا صاحبى قبل الهجير ان ذاك النجاح فى التبكير

حتى فرغ منها ؛ فقال له خلف : لو قلت يا أبا معاذ مكان «أن ذاك النجاح» : «بكرا فالنجاح فى التبكير» .

كان أحسن ؛ فقال بشار : بنيتها أعرابية وحشية ، فقلت : «ان ذاك النجاح» كما يقول الأعراب البدويون ولو قلت «بكرا فالنجاح» كان هذا من كلام المولدين ولا يشبه ذلك الكلام ولا يدخل فى معنى القصيدة (٢) » وندرك هنا معنى بدوية اللغة فهى على مستوى التركيب (بنيتها أعرابية وحشية) ، ثم ان ما ظنه الراويان غريبا كان تركيبا ولا نحس أن الغرابة هنا على مستوى اللفظة المفردة . لكن ماذا يقصدان بالغريب ؟ انها ترداف «البدوى» كما أنها تعنى لغة تخالف فى

---

(١) الاغانى جـ ٣ ص ١٤٩ ، ١٥٠ .
(٢) نفسه ص ١٤٠ .

أسلوبها لغة المولدين ، وهذا اصطلاح فى مجال اللغة يطلق على كل المجتمعات اللغوية المدنية ، فى العصر العباسى خاصة ! ! فبشار من الناحية العنصرية مولد لكنه فى هذه القصيدة «أعرابى وحشى» . وهو لا يعنى بالأعرابية الوحشية أن يقف عند حد التركيب كدال ، ولكنه يتجاوزه الى المدلول فها هو يقول : «لم أزل منذ سمعت امرىء القيس فى تشبيهه شيئين بشيئين فى بيت واحد حيث يقول :

كأن قلوب الطير رطبا ويابسا لدى وكرها العناب والحشف البالى

أعمل نفسى فى تشبيه شيئين بشيئين فى بيت حيث قلت :

كأن مثار النقع فوق رؤوسنا وأسيافنا ليل تهاوى كواكبه

فالتركيب المجازى هنا محاكاة فى انتقاء لأفضل ما هو بدوى من الشعر . وبشار لا يتحدث عن التركيب هنا باعتباره وحدة لغوية مستقلة لكنه يحدثنا عن عناصر أسلوبية كبرى يمثلها تركيب القصيدة ككل وذلك فى قوله ان عبارة «بكرا فالنجاح» كان هذا من كلام المولدين ولا يشبه ذلك الكلام ولا يدخل فى معنى القصيدة فمصطلح الكلام هنا كما أسلفنا يعنى «الأسلوب» ومصطلح «معنى القصيدة» يقصد تركيبها الكلى . وقد حاول عبد القاهر فى دلائل الاعجاز أن يبين ما تعنيه عبارة «ان ذاك النجاح ... » من جمال مبينا الاستخدام الخاص لـ « ان » هنا بمعنى «الفاء» مما يجعل التركيب متراوحا بين الفصل والوصل (١) . وبالعودة الى القصيدة التى تقترب من المائة بيت نجد أنها قد جمعت من المفردات العربية فعلا والتى يخلو منها الشعر العباسى الا فيما ندر . فكأن الغرابة هنا هى انحراف عن لغة العصر ولكنها انطباق على لغة البدو . ولا نتصور هنا الا أننا نتحدث عن اللغة الشعرية .

وشعر بشار فى أغلبه بدوى يحاكى شعر الفحول لكنه بدأ فى المرحلة العباسية من عمره أو قبلها ببضع سنين يخرج على عمود الشعر فى استحياء ، لينقلب أحيانا الى جرأة تجاوزت الحدود :

وكانت هذه النقلة استجابة عبقرية لجمهور جديد مولد ، هو الحكم الحقيقى لجودة الشعر . وكان على بشار أن يرضى هذا الجمهور ، ولكن الشعر نفسه لا يستجيب فى كثافة لوعى الشاعر ، بل ان هذا الوعى كان مضطربا بين البدوية والحضارة ، وخلال هذا الاضطراب وضع أساس الحداثة وروض لغة الشعر

---

(١) راجع الديوان ص ١٨٤ - ٢٠٠ .

للغة العصر لتكون ذلولا لأسلافه . وفى هذا يتحدث رجل كلاسيكى النزعة بدويها هو اسحاق الموصلى ينكر على بشار هذا الاضطراب غير واع بما فيه من ثورة حقيقية فى الشعر العربى موازية لثورة شاملة تدب فى كل مناحى الحياة منذ أواخر القرن الاول للهجرة وقد اسقطت دولة (الأموية) وأقامت دولة جديدة (العباسية) ، ولا زالت تجلياتها تتفجر فى آفاق مختلفة منها الشعر . انها ثورة تعريب العالم المفتوح اما تعريبا تاما أو جزئيا ، ويدخل ضمن هذا التعريب دخول الشعوب المفتوحة أفواجا أفواجا فى الاسلام . ان هذه الشعوب ستعدل النظام من البداوة الى الحضارة . لقد انتصرت الحضارة على البداوة فى دورة من دورات الصراع التى لن تنتهى فى عالمنا العربى . لم يع اسحق بذلك ، واستطاع بنفوذه أن يوقف هذه الثورة فى الموسيقى عندما وقف فى وجه ابراهيم بن المهدى منكرا (١) عليه ثورته الموسيقية وعندما نفى زرياب الى الاندلس لتندلع هذه الثورة هناك فى أجواء بدوية (٢) . ولهذا يقول صاحب الأغانى «كان اسحق لا يعتد ببشار ويقول : «هو كثير التخليط فى شعره وأشعاره مختلفة لا يشبه بعضها بعضا ؛ أليس هو القائل :

انما عظم سلمى حبتى ... قصب السكر لا عظم الجمل

واذا أدنيت منها بصلا ... غلب المسك على ريح البصل

لو قال كل شىء جيد ثم أضيف الى هذه لزيفه» . ويواصل اسحق مفضلا عليه غيره ، كما يقول صاحب الأغانى : «وكان يقدم عليه مروان ، ويقول : هذا هو أشد استواء شعر منه ، وكلامه ومذهبه أشبه بكلام العرب ومذاهبها» . ويتمادى اسحق فيرفض تلميذ بشار النابغة أبا نواس ، والذى حمل الحداثة أو الحضارة الى درجة رفيعة من التفوق على البداوة حتى أنه شن عليها حربا دون هوادة . ان اسحق «لا يعد أبا نواس البته ولا يرى فيه خيرا» .

ومع ذلك فهذا التيار سيجد من يناصره فقد «سئل الأصمعى عن بشار (ومعاصره) مروان (ابن أبى حفصة الذى فضله اسحق) أيهما أشعر ؟ فقال : بشار ؛ فسئل عن السبب فى ذلك ، فقال : لأن مروان سلك طريقا كثر من يسلكه فلم يلحق من تقدمه ، وشركه فيه من كان فى عصره ، وبشار سلك طريقا لم يسلك وأحسن فيه وتفرد به ، وهو أكثر تصرفا وفنون شعر وأغزر وأوسع بديعا .

---

(١) الاغانى جـ ٣ ص ١٥٦ .

(٢) نفسه .

ومروان لم يتجاوز مذاهب الأوائل (١) » . وقد عـاد الأصمعى الى البصرة من بغداد ، فسأله رجل عن مروان ابن أبى حفصة ، فقـال : وجدت أهـل بغداد قد ختموا به الشعراء وبشار أحق بأن يختموهم به من مروان ، فقيل لـه : ولم ؟ فقـال : وكيف لا يكون كذلك وما كـان مروان فى حيـاة بشار يقول شعرا حتى يصلحه له بشار ويقومه ! وهذا سلم الخاسر من طبقة مروان يزاحمه بين أيدى الخلفاء بالشعر ويساويه بالجوائز وسلم معترف بأنه تبع لبشار (٢)» .

ونخرج من قولى الأصمعى أن بشارا ساوى الأوائل فصار أستاذا للشعراء أتباع مذهب الأوائل دون اللحاق بهم كما فعل مروان ، وتجاوز الأوائل بابداع جديد وصفه الأصمعى وصفا غامضا كل ما نفهمه منه «أنه سلك طريقا لم يسلك وأحسن فيه وتفرد به» ما هذا الطريق سوى أن صاحبنا بشارا يبشر بجديد من الابداع . ثم انه «أكثر تصرفا (وأكـثر) فنون شعر وأغزر بديعـا» . ماذا يريد بالتصرف وبفنون الشعر اذا فهمنا غزارة البديع . لا أظن الا أنه يريد به الهجوم على كل الأنواع الشعرية من فخر ومدح ورثاء وغزل وهجاء ... الخ ، ثم الهجوم على كل الأدوات والاتجاهات من البدوى الى الحضرى ومن الجد الى الهزل ومن المعارضة والنقيضة الى الرجز . ونفهم ذلك مما يرويه صاحب الأغانى عن قدرة بشار، التى قضت على آل العجاج أصحاب الرجز دون منازع بأرجوزة سمعت فى الآفاق ، وأخجلت عقبة بن رؤبة فأختفى أثره فى خبر طويل (٣) وأيضا مكانته التى بزت مكـانة مروان فيمـا يقوله أبو حاتم : «سألت أبـا زيد عنهما (بشار ومروان) فقال : مروان أجد وبشار أهزل ، فحدثت الأصمعى بذلك فقال بشار يصلح للجد والهزل ومروان لا يصلح الا لأحدهما (٤)» ويؤكد ذلك ما يقـوله نجم بن النطاح «عهدى بالبصرة وليس فيها غزل ولا غزلة الا يروى شعر بشار ، ولا نائحة ولا مغنية الا تتكسب به ، ولا ذو شرف الا وهو يهـابه ويخاف معرة لسانه» . ويصل الأمر بـالأصمعى أحيـانا تفضيل بشار على بعض الفحـول المتقدمين ، فقد كان «يعجب بشعره لكـثرة فنونه وسعة تصرفه ، ويقول : كان مطبوعا لا يكلف طبعه شيئا متعذرا لا كمن يقول البيت ، ويحككه أياما . وكان يشبه بشارا بالأعشى والنابغة الذبيانى ، ويشبه مروان بزهير والحطيئة (٥)» . وقد فضل بشارا على مروان وبالتالى على زهير والحطيئة .

---

(١) نفسه ص ١٤٧ .
(٢) نفسه ص ١٤٨ .
(٣) نفسه ص ١٧٥ .
(٤) نفسه ص ١٤٩ .
(٥) نفسه .

فبشار – على اكثاره من البديع – فهو خارج عن مدرسة الصنع والتحكيك . فكأن بديعه من نوع جديد مطبوع . ان فى تلمس ذلك الطريق نحو فهم القسم الثالث من أقسام الشعر التى أشار اليها رأى أبى العتاهية فى أول هذا الكلام ، وهو قسم «شعر أمثال أبى العتاهية (وبشار وأبى نواس وثلة من المحدثين) . أننى أظن أن اسحق كما ألغى أبا نواس من الاعتبار كان ينبغى عليه أن يفعل ذلك مع أبى العتاهية . ولكنه لم يفعل خشية من أن يظن به أنه ضد النسك والزهد ، ولا سيما وهو مغن فى مجتمع فيه من يقبل بوجوده على مضض من الزهاد وبعض الفقهاء .

عموما علينا بتلمس بديع بشار أو قل الطريق الجديد الذى سلكه ، ففيه الخصائص الأسلوبية لمذهب جديد فى الشعر اسمه المذهب المحدث ، وهو مذهب خرج الى النور ليقف دون حياء أو خجل مقابلا لمذهب الأوائل ومصارعا ، وان اتخذ موقف التعايش داخل شعر بشار .

لقد «غضب بشار على سلم الخاسر ، فتدخل جماعة للصلح فقال له : يا سلم من يقول :

من راقب الناس لم يظفر بحاجته وفاز بالطيبات الفاتك اللهج

قال أنت يا أبا معاذ ، جعلنى الله فداءك ! قال فمن يقول :

من راقب الناس مات غما وفاز باللذة الجسور

قال : خريجك (يعنى نفسه) . قال : أفتأخذ معانى التى عنيت بها وتعبت فى استنباطها ، فتكسوها ألفاظا أخف من ألفاظى حتى يروى ما تقول ويذهب شعرى ، لا أرضى عنك أبدا (١) » .

ان تعايش فن الأوائل وفن المحدثين عند بشار قد منحه أفكارا جديدة عنى بها وتعب فى استنباطها ولكنه عبر عنها بلغة بدوية ، وجاء سلم الخاسر فأخذ الفكرة وأدخلها فى ثوب مدنى فتطورت الفكرة بتطوير اللغة فبشار يميل للبيان فهو يعبر عن الفكرة كواقعة أما سلم فهو يتحدث عن أثر الواقعة فى النفس ، فأحدث التحولات الآتية :

أثر (لم يظفر بحاجته) = مات غما .

أثر (الطيبات) = اللذة .

---

(١) نفسه ص ٢٠٠ .

وأخيرا (الفاتك اللهج) يصير (الجسور) كلمة واحدة ترادف الكلمتين وتتفوق عليهما بكونها صيغة مبالغة من ناحية ، ومن ناحية أخرى فهى خفيفة جدا على اللسان لأنها كلمة حية من معجم الحياة اليومية ، تماما مثل عبارة «مات غما» ، «فاز باللذة» فكل منهما من معجم العبارات الشائعة على الألسن ، وهذا ما عناه بشار بعبارة «ألفاظ أخف» . لم يعد من المهم بدوية اللغة أو غرابتها انما «الصواب أن تكون ألفاظ الشعر مما لا يخفى على جمهور الناس» . اذن أول خصائص الحداثة تنبع من التغير الذى طرأ على جمهور المتلقين ولغتهم. ان الشعر أصبح يستعين بلهجة المدينة فى تشكيل لغته الشعرية وبثقافة العصر لرفع مستوى هذه اللغة للتعبير الشعرى . ان الشعر أصبح مغزاه مفهوما باستخدامه لغة الحياة اليومية وبانزال الأفكار المعقدة الى مستوى فهم الجمهور الجديد المولد . وعندما سئل أبو عبيدة عن سبب منع المهدى لبشار من التشبيب بالنساء بينما شعره ليس أبلغ فى هذه المعانى الغزلية من شعر كثير وجميل وعروة وقيس بن ذريح ، وتلك الطبقة ، أجاب : ليس كل من يسمع تلك الاشعار يعرف المراد منها ، وبشار يقارب النساء حتى لا يخفى عليهن ما يقول وما يريد (١) . بالضبط تلك هى القضية التى تحدث عنها أبو العتاهية «ألفاظ الشعر مما لا يخفى على جمهور الناس» يقصد هنا بالألفاظ : الدال والمدلول معا . والمثال الذى يضربه أبو عبيدة بعد ذلك قصيدة لبشار يستوحى فيها قصيدة عمر ابن أبى ربيعة «أمن آل نعم» لكن فيها من الأفكار اللاذعة التى تكشف عما خباه عمر ، ثم انه ليس مغامرا كعمر ولكنه منتهز فاتك لهج فهو يقول فيها على لسان الفتاة :

قد غابت اليوم عنك حاضنتى ... والله لى منك فيك منتصر

يارب خذ لى فقد ترى ضرعى ... من فاسق جاء ما به سكر

أهوى الى معضدى فرضضه ... ذو قوة ما يطاق مقتدر

ألصق بى لحية له خشنت ... ذات سواد كأنها الابر

حتى علانى وأسرتى غيب ... ويلى عليهم لو أنهم حضروا (٢)

فها هنا نرى نهاية عهد الفروسية الذى بدأ بامرىء القيس واستمر حتى

---

(١) نفسه ص ١٨٣ .
(٢) نفسه ١٨٣ .

المائة الاولى من الهجرة فهو يزور الفتاة منتهزا فرصة غياب أسرتها وحاضنتها ويستمر النص فى خشونة لم نعهدها فى الغزل من قبل :

كيـف بـأمى اذا رأت شفـتى — أم كيف ان شاع منك ذا الخبر
قد كنت أخشى الذى ابتليت به — منـك فمـاذا أقول يـا عبـر
قلت لهـا عند ذاك يـا سكنى — لا بـأس انـى مجـرب خبـر
قـولى لهـا بـقـة لهـا ظفـر — ان كان فى البق مـاله ظفر (١)

فاللغة هنا تكـاد تمزج بين البدوية والمـدنية ، لكن الغزل يعبر عن مجتمع مختلف عما قبله من مجتمع مكة أو المدينة أو دمشق . من بغداد العباسية تنطلق شرارة الحرية فى مجتمع يقوده الآن الفرس المستعربون لدرجة أزعجت المهدى فانطلقت الدولة تحاول أن تحد من هذه الانطلاقة وقد دفع كثير من الأشخاص حياتهم ثمنا لهذه المحاولة ومن بين هؤلاء بشار نفسه .

وكما قلنا فان بشاراً كان مضطربا بين ما استحدث وبين القديم ، فتارة يكون وعيه مضيئا بتغير الجمهور وضرورة تغيـر أسلوب مخاطبته كمـا نرى فيما يرويه الأصفهانى عن أحمد بن أحمد بن خلاد أن أبـاه أخبره بأنه قـال لبشار : «انك لتجىء بالشىء الهجين المتفاوت ، قـال : وما ذاك : فقال له : بينما تقول شعرا تثير به النقع وتخلع به القلوب ، مثل قولك :

اذا مـا غضبنـا غضبـه مضريـة — هتكنا حجاب الشمس أو تمطر الدما
اذا مـا أعرنـا سيـدا من قبيلـة — ذرى مـنـبـر صـلى علينـا وسلمـا

تقـول :

ربـابـة ربـة البيـت — تصب الخـل فى الـزيت
لهـا عشر دجـاجات — وديـك حسـن الصـوت

فقال : لكل وجه وموضع ، فالقول الأول جد ، وهذا ما قلته فى ربابة جاريتى ، وأنا لا آكل البيض من السوق ، وربابة هذه لها عشر دجاجات وديك فهى تجمع لى البيض وتحفظه عندها ، فهذا عندها من قولى أحسن من :

«قفـانبك من ذكرى حبيب ومنزل» عنـدك (٢)

---

(١) نفسه ١٨٣ – ١٨٤ .
(٢) نفسه ١٦٢ – ١٦٣ .

وتارة أخرى ينسب شعر الحداثة الى أشياء كان يعبث بها فى الحداثة (من عمره (١)) ، أى أنه يعود الى الرأى الذى أرتآه اسحق الموصلى فيه مزيحا وعيه بتغير الجمهور ذوقا وكيفا ، وقد نسى هنا دفاعه السابق ، من أن لكل أسلوب وجها وموضعا . وقد تأكد هذا الموقف الاعتذارى المفتقد للوعى بتكراره حينما قيل له : «كم بين قولك :

قد زرتنا مرة فى الدهر واحدة عودى ولا تجعليها بيضة الديك

وبين قولك :

انما عظم سلمى خلتى قصب السكر لا عظم الجمل
واذا قربت منها بصلا غلب المسك على ريح البصل(*)

فقال : انما الشاعر المطبوع كالبحر مرة يقذف درة ومرة يقذف جيفة (٢) » .

ان هذا الغزل المرح الممازح قد نرتفع بقيمته الجمالية وقد نهبط بها لكننا لا ننكر جدته وجرأته على القيم العمود - شعرية ، كما لا ننكر أيضامحاولته ادخال ألفاظ جديدة فى المعجم الشعرى (البصل - قصب السكر) كما لا ننكر استخدامه لألفاظ شائعة فى مجال غير المجال الذى شاع استخدامها فيه (عظم - جمل) .

اننا أمام محاولة ستجد صداها عند الجيل التالى له (بزيادة أبى العتاهية وأبى نواس) على نطاق واسع ؛ انها محاولة اكتشاف القيمة الشاعرة للغة الحية بدلا من الدوران داخل دائرة موروث الصيغ المستعملة فى المعجم الشعرى الجاهلى كقدر محتوم لا ينبغى أن يخرج عنه الشعر . ونعنى باللغة الحية لغة الحياة اليومية المنطوقة وغير المكتوبة . وليس معنى هذا الاكتشاف الا جعل هذه اللغة أساسا تشكيليأ للشعر بجانب موروث الصيغ المشار اليه سابقا على أن يكون لذلك الموروث المقام الأدنى فى عملية التشكيل اللغوى .

هذا الوعى المضطرب عند بشار يصل الى حد الاضاءة عند أبى العتاهية فيتسع فيما بدأه بشار ليصير أسلوبا سائدا فى العصر العباسى (الاول) نراه عند جمهرة أخرى من الشعراء على رأسهم أبو نواس . ويجدد لنا أبو العتاهية هذا

---

(١) الأغانى جـ ٣ ص ١٨٠ .
(*) هذان البيتان هما نفسهما اللذان نسبهما بشار الى أيام حداثته معتذرا عنهما (راجع هامش (٢) هنا) .
(٢) مقدمة ديوان بشار ص ٩٧ .

الوعى فيما يرويه صاحب الأغانى : «قال سلم الخاسر : صار الى أبى العتاهية فقال : جئتك زائرا ، فقلت : مقبول منك ومشكور أنت عليه ، فأقم . فقال : ان هذا مما يشتد على . فقلت : لم يشتد عليك ما يسهل على أهل الأدب ؟ فقال : لمعرفتى بضيق صدرك . فقلت وأنا أضحك وأعجب من مكابرته : «رمتنى بدائها وانسلت» . فقال : دعنى من هذا واسمع منى أبياتا . فقلت : هات . فأنشدنى :

نغص الموت كل لذة عيش ... يالقومى للموت ما أوحاه
عجبا أنه اذا مات ميت ... صد عنه حبيبه وجفاه
حيثما وجه امرؤ ليفوت ال ... موت فالموت واقف بحذاه
انما الشيب لابن آدم ناع ... قام فى عارضيه ثم نعاه
من تمنى المنى فأغرق فيها ... مات من قبل أن ينال مناه
ما أذل المقل فى أعين النا ... س لاقلاله وما أقماه
انما تنظر العيون من النا ... س الى من ترجوه أو تخشاه

ثم قال لى : كيف رأيتها ؟ فقلت له : لقد جودتها لو لم تكن ألفاظها سوقية ، فقل : والله ما يرغبنى فيها الا الذى زهدك فيها (١) » كأن أفكارها تعجب سلم الخاسر البدوى الذوق وان لم تعجبه صياغة الافكار ، تلك الصياغة التى وصفها وصفا أخلاقيا بأنها سوقية ، أما أبو العتاهية فهو يعرف ما يصنع فى وعى مضىء بتغير العصر وذوق الجمهور وقيمه الجمالية ، ولهذا فهو يرغب فى الأسلوب الذى يراه أصحاب مذهب الأوائل أسلوبا سوقيا ، وهو يفرض هذا الاسلوب على البلاط فيرحب به الخلفاء حتى ولو قيل عنه فى ثنايا الترحيب — أنه لو كان جزل اللفظ لكان أشعر الناس (٢) ، ويتساوى مع هذا الرأى رأى أبى حاتم وأصحابه من اللغويين الذين يرددون : لو أن طبع أبى العتاهية بجزالة لفظ لكان أشعر الناس (٣) ان الحقيقة هى أن هؤلاء لم يفهموا أبا العتاهية لكنهم يمثلون التيار المحافظ المائل الى مذهب الاوائل ، وهو تيار انهزم أمام تيار المحدثين ولكنه ظل موجودا وله أنصاره وشعراؤه وباحراز تلك الهزيمة انفصل المحافظون عن المحدثين وتميز الأسلوبان أحدهما عن الآخر ولم يمتزجا

(١) الأغانى جـ ٤ ص ٩٤ — ٩٥
(٢) نفسه ص ٦٢ .
(٣) نفسه .

امتزاجهما عند بشار ، ويمكن فى ظل هذا الانفصال تصنيف شعراء المائة الثانية وشطر من المائة الثالثة . وفى ضوء هذا نفهم نقد أبى العتاهية لابن مناذر حين قال له : شعرك مهجن لا يلحق بالفحول ، وأنت خارج من طبقة المحدثين فان كنت تشبهت بالعجاج ورؤبة فما لحقتهما ولا أنت فى طريقهما ، وان كنت تذهب مذهب المحدثين فما صنعت شيئا . أخبرنى عن قولك : «ومن عداك لاقى المرمريسا» أخبرنى عن المرمريس ما هو ؟ كذلك نفهم لماذا خجل ابن مناذر من أبى العتاهية ولم يراجعه حرفا رغم ما بينهما من تناغز (١) . ان نقد أبى العتاهية هنا متأخر زمنا عن رأيه الوارد فى أول هذا البحث حيث كانت هناك ثلاثة تيارات شعرية :

١ – تيار بدوى النزعة محافظ على طريقة الفحول المتقدمين يمثله مروان بن أبى حفصة .

٢ – تيار مضطرب بين المذهب البدوى ومذهب الأوائل ، ويمثله بشار . وفى هذا التيار كان السائد هو مذهب الاوائل وكان التيار المحدث يولد داخل رحم ذلك المذهب البدوى المحافظ .

٣ – التيار الثالث وهو تيار المحدثين مثل أبى العتاهية وأبى نواس .

أما الآن فلا يوجد الا التيار الاول والثالث واختفى التيار الثانى فلم يكن الا مرحلة انتقال نحو ظهور التيار المحدث فى نهاية دورة لصراع بين البداوة والحضارة ، تمهيدا لدورة جديدة قادمة . لقد وصلت البداوة الى بداية الحضارة وانطلقت فى هذا الطريق لكى تصل يوما الى غاية التنميق والضعف فى مواجهة هجمة بدوية أخرى تكرر دورة الصراع . أما التيار المهجن الذى يظهر فى النقد الاخير فهو ليس بتيار أو مذهب وانما هم الدخلاء على الشعر يتخطفون شيئا من هنا وشيئا من هناك . ان السهولة المفرطة ظاهريا للشعر المحدث تغرى الكثير بقول الشعر كما أغرى تخلى الشعر المنثور عن الوزن كثيرا من المتطفلين على الشعر ، ولن يقع الجميع الا فى خجل المرمريس أى رصف لغة سهلة ظاهرا وباطنا لا تمت للشعر بصلة . ان اكتشاف الطاقة الشعرية للغة عند المحدثين العباسيين (ومثلهم الحداثيون اليوم) ليس الا خطوة نحو

---

(١) نفسه ص ٩٠ – ٩١

الشعر ، وليست الشعر بعينه ، بمعنى أن الشاعر يحتاج لقدرة خاصة على توظيف هذه الطاقة فى قول الشعر .

ويتضح ذلك من عبارة قالها أبو العتاهية كما يحدثنا هارون بن سعدان عن شيخ من أهل بغداد قال :

«قال أبو العاتهية : أكثر الناس يتكلمون بالشعر وهم لا يعلمون ، ولو أحسنوا تأليفه كانوا شعراء كلهم قال : فبينما نحن كذلك اذ قال رجل لآخر عليه مسح :

(يا صاحب المسح تبيع المسح ؟) فقال لنا أبو العتاهية هذا من ذلك ؛ ألم تسمعوه بقول :

يا صاحب المسح تبيع المسحا

قد قال شعرا وهو لا يعلم . ثم قال الرجل (تعال ، ان كنت تريد الربح) فقال أبو العتاهية : وقد أجاز المصراع بمصراع آخر وهو لا يعلم ؛ قال له :

تعال ، ان كنت تريد الربحا (١)

ان أبا العتاهية يذكر أمرين : الأمر الاول أن أكثر الناس يتكلمون بالشعر وهم لا يعلمون ، وهو ما أطلقت عليه الطاقة الشعرية للغة ، والامر الثانى هو أن الناس لو أحسنوا تأليف كلامهم كانوا شعراء كلهم ، وهو ما أطلقت عليه القدرة الخاصة على توظيف هذه الطاقة الشعرية . لقد نقل أبو العتاهية عبارتى الرجل الى مصراعين فى بيت شعرى بنقلهما من العامية الى الفصحى ومن الاضطراب الايقاعى الى الانتظام . وحتى هذه اللحظة لم يقع قول الشعر بالفعل وانما وقع بالقوة .

لم يفعل أبو العتاهية سوى عرض اكتشافه لوزن وايقاع وقافية فى كلام الرجل بقليل من الجهد ، ثم عرض بعض العناصر الموسيقية مثل تكرار كلمة المسح وتكرار الحاء والتاء والباء . لو أمكن توظيف ذلك كله فى تصوير الافكار والمشاعر لكان الشعر . ان هذا الكشف دفع بشارا على استحياء ثم أبا العتاهية وأبا نواس فى جسارة الى التمرد على عمود الشعر وعلى موروث الصيغ التى تشكل منها ذلك العمود فى تباديل وتوافيق لا تتوقف . والتمرد على القيم الجمالية

---

(١) الأغانى جـ ٣ ص ٣٩

يحمل معه التمرد على كـل القيم الاجتماعية (*) . ان شعر الحداثة يصاغ من ألفاظ لا تخفى على جمهور الناس وأعجب الأشياء عندهم ما فهموه (١) .

اننا نقترب من فهم هذه العبارة الأخيرة النقدية التى أطلقها أبو العتاهية . لكن المشكلة لـم تحل حتى الآن ، فلغـة التخاطب اليومية لا تخفى على جمهور الناس فهل فهمهم لها يجعلها من أعجب الاشياء أو يجعلها شعرا ؟ لا نشك فى أن الاجابة : لا . اذن ماذا يريد الرجل بتلك العبارة ؟ هل يريد بها ما أراده أبو عبيدة بقوله ان بشارا يقارب النساء حتى لا يخفى عليهن ما يقوله وما يريد (٢) ؟ حتى هذا القول فيه شىء من الغموض . والواضح أننى أميـل الى تفسير ذلك باضافة بعض العبارات الى عبارة أبى العتاهية ، وهى اضافة أظن أنها محذوفة لدلالة السياق عليها . ان مقـاربة الخفى أو الغـامض أو المعقد والعميق من الافكار والمشاعر حتى يقترب البعيد وينجلى الالغاز والتشابك أمر مدهش حيث أفاجأ بفهم ما لم أكن أتوقع فهمه أو سماع ما لم أكن أتوقع سماعه . ان العامى ينتظر من الشعر لغة فخمة جزلة فيصاب بالدهشة عندما لا يسمع الا لغته هو العامية وقـد اكتسبت بهاء الجمال ، وهو يتوقـع من الشاعر أن يقول أفكـارا أرستقراطية بعيدة المنـال ، فيندهش أمام تلك الافكـار الشعبية الصدى رغـم أرستقراطيتها . ان الشاعر يصوغ لغة ساخنة حية يشيع بها فكرا ما كان ليشيع دونها ، وهو فكر يصل الى القلب قبل العقل .

يقول أبو دلف : «تذاكروا يوما شعر أبى العتاهية بحضرة الجاحظ الى أن جرى ذكر أرجوزته المزدوجة التى سماها «ذات الأمثال» ، فأخذ بعض من حضر ينشدها حتى أتى على قوله :

يـا للشباب المـرح التصابـى روائـح الجنـة فى الشبـاب

فقال الجاحظ للمنشد قف ، ثم قال : انظروا الى قوله :

روائح الجنة فى الشبـاب

(*) والعكس صحيح فى عملية جدلية .
(١) هذا البحث ص ١٢٩
(٢) نفسه ص ١٥١ – ١٥٢

فان له معنى كمعنى الطرب الذى لا يقدر على معرفته الا القلوب ، وتعجز عن ترجمته الألسنة الا بعد التطويل وادامة التفكير ، وخير المعانى ما كان القلب الى قبوله أسرع من اللسان الى وصفه (١) » .

ان عبارة الجاحظ بالغة الحسم فى تفسير معنى الفهم فى قول أبى العتاهية «وأعجب شىء عندهم ما فهموه» . انه فهم الى الطرب أقرب ، فهو الفهم الذى يهتز له القلب ويعجز اللسان عن ترجمة فحواه (٢) . ان تتابع ثلاث معارف «الشباب ، المرح ، التصابى» لا يأتى فى الشعر البدوى النزعة قط ، ولا هو الى لغة البدو يمت بصلة بل هو لحن العامية ولا سيما فى اضافة المعرفة الى المعرفة «المرح التصابى» . ومع ذلك ينساب موقعا حركة الشباب وحيويته مترجما صورة نفسية تطبعها اللغة لجمال تلك الحيوية ، ثم تتبخر تلك الصورة الى «روائح الجنة فى الشباب» . ان اللغة الحية فى الشعر ذات دلالة حية أيضا ، وتمرد تلك اللغة على ضجيج لغة البدو الشعرية حمل التمرد على الافكار الشائعة عن تصابى الشباب ، فهو حمق واندفاع واثم يحمل روائح النار فى نظر الجميع أما أن يصير التصابى روائح للجنة ، فهذا أمر خارج عن نطاق الشائع ، فاللغة المتمردة على اللغة تحمل آثار ثقافة متمردة على ثقافة أخرى ترى نفسها الجد وغيرها الهزل .

ويبحث الشعراء عن هذه اللغة المتمردة فى مظانها العامية ، فهم لم يكتفوا بالتحول عن لغة البادية الى لغة الحاضرة ، ولكنهم أرادوا معرفة الجانب المظلم من لغة الحاضرة ، وهو الجانب الذى لا يوجد الا فى الشوارع الخلفية ، ولهذا ارتادوا أماكن اللهو والعربدة وحانات السفلة والرعاع وأماكن تجمعهم ، حتى أن كتب تاريخ الأدب المعاصرة فى معظمها تصف هؤلاء الشعراء بالمجون وتسرف فى هذا الوصف واثقة مما تقول الى حد جعل المجون مرادفا لشعر الحداثة اذا أضفنا اليه الزندقة والشعوبية . ومما يحدث به أبو الشمقمق : «أنه رأى أبا العتاهية يحمل زاملة المخنثين ، فقال له : أمثلك يضع نفسه هذا الموضع مع سنك وشعرك وقدرك ؟ ! فقال له : أريد أن أتعلم كيادهم وأتحفظ كلامهم (٣) » .

---

(١) الأغانى ج ٣ ص ٣٦

(٢) يكاد يفسر الفهم ما يرد فى زهر الآداب ج ١ ص ١٦١ : وقال بعض الحكماء لتلميذه ، وقد ضرب الموسيقى : أفهمت ؟ قال : نعم ، قال : بل لم تفهم ؛ لأنى لم أرى عليك سرور الفهم ! وقد قيل : من نظر الى الربيع وأنواره ، والروض وأصباغه ولم يبتهج كان عديم حس أو سقيم نفس . فكان الفهم هو حركة الحس وصحة النفس التى تولد سرورا وطربا بالجمال .

(٣) نفسه ص ٧

ولعله قد نجح فى ذلك فيما يروى عنه من طرائف (١) . ويمكن أن ندرج جلوس أبى العتاهية لحجامة اليتامى والفقراء وأبناء السبيل ضرب من ضروب البحث عن الجانب المظلم من اللغة والثقـافة ، ونعنى بالمظلم هنـا مالا يظهر فى النور لمخالفته لسلم القيم السائدة .

فاللغة الجديدة لشعر الحداثة لم تكتشف الطاقة الجمالية للعامية ووظفتها فى الشعر فحسب بل انها صاحبت ذلك بانتقـاء العناصر اللغوية المتمردة داخـل تلك العامية بجانب عناصرها الشعرية العامة ثم حولت عناصر التمرد اللغوى أيضا الى عناصر جمالية تشيع التمرد ، وهكذا ولأول مرة يخطو الشعر العربى نحو الالتحام بالحياة وتصبح مفردات لغته وسياقها هى مفردات الواقع وسياقه فى انتقـاء يجمل الواقع وينطق عن لسانه وحقيقته داخل رؤى الشاعر نفسه ، وليس داخل رؤى التراث والاوائل لا يمل الشعراء من اعـادة صياغتها بنفس الصيغ الموروثة فى تجاهـل للغة الحية بحجة فساد هذه اللغـة ووقوعها فيما سمى «اللحن» .

ولكن كيف يستعين الشاعر بلغة العصر ؟ لقد أجبنا جزئيا عن هذا السؤال فيما سلف من صفحات ، ونتسع فى ذلك قليلا الآن . لقد ذكرنا تأنيب أبى العتهية لابن مناذر لاستخدامه لفظة المرمريس . واعتراضه نـابع من منافرتها للسياق حتى أنه يصبح مثـارا للسخرية . ويفعـل نفس الشىء بشار عندما أنشد قول الشاعر (٢) :

وقـد جعل الأعـداء ينتقصوننـا   وتطمـع فينـا ألسن وعيـون
ألا انمـا ليـلى عصـا خيرزانـة   اذا غمزوهـا بـالأكف تلـين

اذ قـال : والله لو زعم أنهـا عصا مح أو عصا زبد ، لقد كان جعلها جافية خشنة بعد أن جعلها عصا ! ألا قال كما قلت :

ودعجـاء المحـاجر من معـد   كـأن حديثهـا ثمـر الجنـان
اذا قـامـت لمشيتهـا تثـنت   كـأن عظامهـا من خيـرزان

ان شعر بشار هنا أميل للبدوية وأبعد عن الحداثة لكن نقده محدث ، فهو يدع

---

(١) نفسه ص ٢٠ ، ٢١ الطرفة التى تبدأ «كان لبعض التجار ... » وهذا على سبيل المثال .
(٢) الأغانى جـ ٣ ص ١٥٤

للشاعر عاميته المعدلة لتناسب الشعر دون نقد ، فهو اذن يقبلها ، لكنه لا يقبل الاستخدام غير الشعرى لكلمة عصا ، فكأن الكلمة التى تقبل كل مقام فى اتساع لحقلها الدلالى اذا دخلت الشعر أخرجها تقاطع محورى الانتقاء والتوزيع عن هذا الحقل الدلالى الى دلالة تضيق على قدر اتساع السياق الشعرى ، أما اذا بقيت داخل حقلها الدلالى المتسع فى لغة الكلام على رغم السياق الشعرى فقد سقط بها الشعر من قائمة الشعر .

فالمحدثون على وعى بأسلوب التعامل مع اللغة الحية باعتبارها مادة خاما لابد من خضوعها لعملية تحول دلالى شعرى عند الاستخدام . وهذا ما عناه بشار بقوله (١) :

وشعر كنور الروض لاءمت بينه ... بقول اذا ما أحزن الشعر أسهلا

وأسلوب التعامل هذا يحتاج الى صبر وروية حتى نكتشفه . يقول أبو العتاهية (عندما سئل : كيف تقول الشعر ؟) ما أردته قط الا مثل لى ، فأقول ما أريد ، وأترك مالا أريد (٢) . ويعود أبو العتاهية ليقول : لو شئت أجعل كلامى كله شعرا لفعلت (٣) . وأمام هذا الادعاء – الذى لا نشك فى صدقه – يسأله أحدهم : هل تعرف العروض فيجيب : أنا أكبر من العروض ، ويعلق صاحب الأغانى على ذلك بأنه له أوزان لا تدخل فى العروض (٤) . وهذا معناه تدفق بلا حدود ، ومع ذلك يتجنب الغريب . فقد حدث عبد الله بن الحسن قال : «جاءنى أبو العتاهية وأنا فى الديوان فجلس الى . فقلت : يا أبا اسحق أما يصعب عليك شىء من الألفاظ فتحتاج فيه الى استعمال الغريب كما يحتاج اليه سائر من يقول الشعر ، أو الى ألفاظ مستكرهة . قال : لا . فقلت له : انى لأحسب ذلك من كثرة ركوبك القوافى السهلة . قال : فاعرض على ما شئت من القوافى الصعبة ، فقلت : قل أبياتا على مثل البلاغ . فقال من ساعته :

أى عيش يكون من عيـ ... ـش كفاف قوت بقدر البلاغ

صاحب البغى ليس يسلم منه ... وعلى نفسه بغى كل باغى

---

(١) نفسه ص ١٤٢ ، ثم راجع جـ ٤ ص ٢٣ ، ٣٨ ، ٤٠

(٢) الاغانى جـ ٤ ص ١٣

(٣) نفسه ، ويردد ابن مناذر نفس العبارة ، نفسه جـ ١٨ ص ١٩٦

(٤) نفسه .

... الى آخر الأبيات (١) » وابن مناذر فى مكة يقول أن أشعر أهل الاسلام بين الفحول جرير وبين المحدثين هذا الخبيث الذى يتناول الشعر من كمه ، ويعنى به أبا العتاهية . كلاهما اذا شاء هزل بشعره واذا شاء جد . وليس هذا الأمر وقفا على أبى العتاهية فهو فى سباق سرعة مع أبى نواس (٢) . وأبو النضير الشاعر يقـول :

«أنشدت بشارا قصيدة لى. فقال لى : أيجيئك شعرك هذا كلما شئت، أم هذا شىء يجيئك فى الفينة بعد الفينة اذا تعملت له ؟ فقلت بل هذا شعر يجيئنى كلما أردته . فقال لى : قل فانك شاعر . فقلت له : لعلك حابيتنى أبا معاذ وتحملت لى . فقـال : أنت أبقاك الله أهون على من ذلك (٣) وهذا يعنى أن تـدفق الشاعر واستخراجه الشعر من كمـه هو أيضا مذهب بشار ومعه هذا أبـو النضير . ويكـاد السيد الحميرى ينال شهرة أبى العتاهية ، وقد وصف على لسان اسحق الموصلى نقلا عن العتبى «ليس فى عصرنا هذا أحسن مذهبا فى شعره ، ولا أنقى ألفاظا من السيد ، ثم انهم سألوا السيد كثيرا نفس السؤال الـذى وجه الى أبى العتاهية مـالك لا تستعمل فى شعرك من الغريب ما تسأل عنه كما يفعل الشعراء ؟ قال : لأن أقول شعرا قريبـا من القلوب يلذه من سمعه خير من أن أقول شيئا منمقـا تضل فيه الأوهام (٤) » . ويحكى أن السيد كان يأتى الأعمش أحد العلماء الاجلاء فيكتب عنه فضائل على ، ويخرج من عنده ويقول فى تلك المعانى شعرا . فخرج ذات يوم من عند بعض أمراء الكوفة وقد حمله على فرس وخلع عليه ، فوقف بالكناسة ثم قال : «يا معشر الكوفيين من جاءنى منكم بفضيلة لعلى بن أبى طالب لم أقل فيها شعرا أعطيته فرسى هذا ومـا على (يقصد الثيـاب المخلوعة عليه) . فجعلوا يحدثونه وينشدهم ، حتى أتاه رجل منهم وقـال : ان أمير المـؤمنين على بن أبى طالب رضى الله تعالى عنه عزم على الركوب ، فلبس ثيـابه ، وأراد لبس الخف فلبس أحد خفيه ، ثم أهوى الى الآخر ليأخذه ، فانقض عقاب من السماء ، فحلق به ثم ألقاه ، فسقط منه أسود ، فانساب ودخل جحرا ، فلبس على رضى الله عنه الخف ... ففكر هنيهة ثم قال (٥) :

---

(١) نفسه ص ٤٠

(٢) نفسه ص ٨٤

(٣) نفسه جـ ٣ ص ١٨١

(٤) نفسه جـ ٧ ص ٢٤٨

(٥) نفسه جـ ١ ص ٢٥٦ – ٢٥٧ ، وأسلوب السيد يفرض عليه لغة سردية قريبة عهد بالنثر . وهو مضطر لاستخدام أسلوب التضمين والتغصين الخـاص بنظم الموشحات لضبط الـوزن (راجع الفصل الاول والأخير) .

(١) ألا يـا قـوم للعجب العجـاب لخف أبى الحسين وللحبـاب
(٢) أتـى خفـا لـه وانسـاب فيـه لينـبش رجلـه منـه بـنـاب
(٣) فحلق من السمـاء لـه عقـاب من العقبـان أو شبه العقـاب
(٤) فطـار بـه فحلـق ثـم أهـوى بـه للأرض من دون السحاب
(٥) الى جحـر لـه فـأنساب فـيـه بعيـد القعر لم يـرتج ببـاب
(٦) كريه الـوجه أسود ذو بصيص حديد النـاب أزرق ذو لعـاب
(٧) ودوفـع عـن أبـى حسن عـنى نقيـع سمامه بعـد انسيـاب

فالسيد الحميرى يقف فى ساحة ويسمع من الناس أخبارا يحولها من نثريتها الى شىء من الانتظام فتصير شعرا يخرجه من كمه مثل الحواة .

ومقابل هذه الكثرة من الشعراء ، يظهر مسلم بن الوليد ، وقد دخل يوما على الأمير داوود بن يزيد بن حاتم المهلبى بمدح يعلم به تقدمه على غيره من الشعراء . فلما افتتح القصيدة وقال :

لا تـدع بـى الشوق الى غيـر معمـود
نهى النهى عن هـوى البيض الرعـاديد

استوى الأمير جالسا وأطلق ، حتى أتى مسلم على آخر الشعر ، ثم رفع رأسه اليه ثم قال : أهذا شعرك ؟ قال : نعم أعز الله الأمير . قـال فى كم قلته يا فتى ؟ قال : فى أربعة أشهر . أبقاك الله . قال : لو قلته فى ثمانية أشهر لكنت محسنا (١) » وبين أبى العتاهية ومسلم يقف ابن مناذر وسط بين التدفق وبين التحكيك شهورا. فابن مناذر — رغم قوله ان الشعر ليسهل عليه حتى لو شاء ألا تكلم الا بشعر فعل — يدخل على الرشيد ، فيقول عنه أبو العتاهية ساخرا : هذا ابن منـاذر شاعر البصرة يقول قصيدة فى سنة ، وأنـا أقول فى سنة مائتى قصيدة . فقـال الرشيد : ما هذا الذى يحكيه عنك أبو العتاهية ؟ ! فقال يا أمير المؤمنين لو كنت أقول كما يقول لقلت الكثير . فهو يقول :

---

(١) نفسه ج ١٩ ص ٤٤

ألا يـا عتـبة السـاعـه أمـوت الساعـة الساعـه

وأنـا أقول :

ان عبـد المجيد يـوم تـولى هد ركنـا ما كان بالمهدود

مادرى ... الى آخر الأبيات (١) . وفى لقاء بينه وبين أبى العتاهية ندرك أن أمر السنة من مزاح أبى العتاهية فابن مناذر فى الحقيقة أسرع من ذلك ولا ينـافس مسلم بن الوليد فى شهوره الممتدة . اذ يسأل أبو العتاهية ابن مناذر : يا أبا عبد الله ! كيف أنت فى الشعر ؟ قـال : أقول فى الليلة اذا سنح القـول لى ، واتسعت القوافى عشرة أبيات الى خمسة عشر . فقـال أبو العتاهية ! ولكننى لو شئت أن أقول فى الليلة ألف بيت لقلت . فقـال ابن منـاذر : أجل والله اذا أردت أن أقول مثل قولك :

ألا يـا عتبـة الساعه أموت الساعـة الساعـه

... ولكنى لا أعود نفسى مثل هذا الكلام الساقط ، ولا أسمح لها به . فخجل أبو العتاهية وقام يجر رجله (٢) .

اننا أمام ثلاثة طرق لنظم الشعر (٣) :

---

(١) الاغانى جـ ١٨ ص ٢٠٨

(٢) نفسه جـ ١٨ ص ١٧٣

(٣) يقسم صاحب منهاج البلغاء الشعراء الى قسمين : مرتجل (القسم الاول عندنا) ومروى (القسم الثانى عندنا) . وهو يقسم المرتجل الى أربعة : «فأقاويل البديهة أربعة أنماط :

١ - قول مستقصى مقترن .
٢ - ومستقصى غير مقترن .
٣ - ومقترن غير مستقصى .
٤ - وغير مستقصى ولا مقترن .

ويقصد بالاستقصاء استنفاد التفاصيل فى المعنى أما الاقتران فهو أن تكون صفات الشىء المقول فيه لائقة . أما المروى فينقسم الى ثلاثة أقسام :

١ - المستقصى المقترن .
٢ - والمقترن غير المستقصى .
٣ - المستقصى غير المقترن .

وهو يفضل النوع الاول فى الحالتين على أن هذا النوع عند المرتجل فيتسامح فى كثير مما يتأنق فيه المروى ، ويقبل كثيرا مما لا يقبله وتقسيمه ينتهى الى ما انتهينا اليه ، حازم القرطاجنى ، منهـاج الأدباء وسراج البلغـاء (تحقيق : ابن الخوجة) ، ط ٣ دار الغرب الاسلامى ، بيروت ، ١٩٨٦ ، ص ٢١٣ .

١ – الطريقة الأولى على رأسها أبو العتاهية وهى التدفق الفورى الارتجالى للشعر .

٢ – الطريقة الثانية ويمثلها ابن منــاذر وهى التدفق الارتجالى مع شىء من المعــاناة .

٣ – الطريقة الثالثة لا شك فى اعتمادها على الكتــابة ، أو حافظة الشاعر ورواته تحل محل المسودة التى يتم تبييضها بتكرار التلاوة وادخال التعديلات ، ولا بأس من المزج بين الطريقتين ولا سيما اننا نعرف أن مسلم بن الوليد يحتفظ بعدد من الرواة (١) ، كما أنه لديه كراريس لشعره نعرف أنه لما تنسك وامتنع عن الشعر ألقى بها بين أيدى رواته فى النهر فقل شعره بين الناس (٢) . وعملية تدوين الشاعر لشعره ، قد تكشف لنا عن تعب الشعراء أمام مطالب الممدوحين وتحايلهم فى مواجهتها . فقد دخل أحدهم على سلم الخاسر ، واذا بين يديه قراطيس فيها أشعار يرثى ببعضها أم جعفر ، وببعضها جاريــة غير مسماة ، وببعضها أقواما لم يموتوا ، وأم جعفر يومئذ باقية ، فقلت له ويحك ! ما هذا ؟ فقال تحدث الحوادث فيطالبوننا أن نقول غير الجيد ، فنعد لهم هذا قبل كونه فمتى حدث حادث أظهرنا ما قلناه فيه قديما ، على أنه قيل فى الوقت (٣) . ولدينا حالات كان يرتج فيها على أبى العتاهية ، فيعترف بارسال المدائح مكتوبة ولا شك أن التدوين فى حد ذاته مراجعة وابطاء للسرعة . وفى هذه الأبيات يحدثنا أبو العتاهية باعترافه :

.... قــد كان ما شاهدت من افحامى

واذا حصرت فليس ذاك بمبطل ما قــد مضى من حرمتى وذمامى

---

(١) نفسه جـ ١٨ ص ٥٢

(٢) نفسه ص ٤٥

(٣) وقد يلجأ الشاعر لدفاتره لقلب قصيدة قديمة من ممدوح الى آخر ويحكى صاحب الاغانى: «وفد عمارة على المتوكل ، فعمل فيه شعرا ، فلم يأت بشىء ولم يقــارب ، وكان عمارة قــد اختل وانقطع فى آخر عمره ، فصار الى ابراهيم بن سعدان المؤدب . وكان قد روى عنه شعره القديم كله ، فقال له : أحب أن تخرج الى أشعارى كلها لأنقل ألفاظها الى مدح الخليفة ، فقال : لا والله أو تقاسمنى جائزتك ،فحلف له على ذلك ، فأخرج اليه شعره . وقلب قصيدة الى المتوكل ، وأخــذ بها منه عشرة آلاف درهم ، وأعطى ابراهيم بن سعدان نصفها ... (الاغانى جـ ٢٤ ص ٢٥٧ – ٢٥٨) .

وشبيه ذلك ما يرويه أحمد بن كامل ، قــال : كان دعبل ينشدنى كثــيرا هجاء له ، فأقول له : فيمن هذا ؟ فيقول ما استحقه أحــد بعينه بعد ، وليس له صاحب ، فاذا وجد على رجــل جعل ذلك الشعر فيه . وذكر اسمه فى الشعر (الاغانى جـ ٢ ص ١٢٩) .

ولطالما وفدت اليك مدائحى مخطوطة ، فليأت كل ملام

أيام لى لسن ورقة جدة والمرء قد يبلى مع الأيام (١)

أى أننا يمكننا القول أن المتدفقين قد يكونون أحيانا مرددين لنص كتبوه وحفظوه ، لكنهم فى معظم الاحيان يتدفق الشعر من ذاكرتهم ، وأن المحككين يكتبون لكنهم يمزجون الكتابة بقليل من الارتجال ، وبين الفريقين من يرتجل ويصلح ما ارتجل اصلاحا هينا لا يستغرق أكثر من ليلة .

فكيف يتم الأمر للفرق الثلاثة جميعا ؟ هذا السؤال قد تشد اجابته موضوعا شائكا لا مجال للاتساع فيه هنا ، لكن لا بأس من اثارته لأهميته الكبرى فى فهم الشعر العربى ، ولأهمية هذا الشعر فى فهم ذلك الموضوع المفتاح — على تعقيده لتفسير التاريخ العربى الاسلامى . ذلك هو نمط الثقافة العربية باعتباره تجليا خارجيا لنمط عقلى محدد الخصائص .

ان أول خصائص الثقافة العربية هى الشفهية وقد بدأت هذه الخصيصة مع العصر الجاهلى بعد انهيار حضارة اليمن وتحول الحضر فيها الى بدو جائلين فى اتجاه الشمال ، وتلاشت أهمية الكتابة والقراءة وصار الشعر أهم عناصر تخليد المآثر والانتصارات والعادات والتقاليد والقيم . ثم يجىء الاسلام ، ويحرم الرسول كتابة الأحاديث ، فلا يكتب الا القرآن ، وكانت كتابة القرآن لا تعنى نشره بل حفظه حتى لا يختلف حول آياته كما بدأ ذلك فى الظهور بعد انتقال الرسول الى الرفيق الأعلى وعدد كبير من القراء أصحابه فى حرب الردة والفتوح . ورغم تشجيع الاسلام على محو الأمية الا أن الناس لم تجد كبير فائدة فى ذلك فالقرآن والحديث يصلان اليهم عن طريق السماع ، ولم يكن علم غيرهما عند العرب الا علم الشعر ، وهم قد تمرسوا فى روايته ونقله سماعا جيلا بعد جيل . وفى أوائل القرن الثانى يتنبه العرب الى عجز الذاكرة فى الاحتفاظ بالعلم كله ، فبدأ تدوين الحديث وانبثقت علوم اللغة للاعانة فى محو الأمية لينشأ علماء لا يخطئون ما يدونون ، ويحسنون نقل علوم الاسلام والعرب للمسلمين الجدد من أبناء العجم . وكان التدوين فى فلسفته يهدف الى معاونة الذاكرة لا الحلول محلها ، وظلت الذاكرة مرجعا حاسما للعلوم المدونة وبالتالى ظلت الثقافة العربية الى اليوم — ورغم ظهور الكمبيوتر — شفهية ، تعتمد على التلقين وتمجد من شأن

---

(١) نفسه جـ ٤ ص ٥٥

الذاكرة ، وان أدى التعليم الحديث المستورد من أوربا الى كسر شوكة الشفوية قليلا ، لكننا نعجز حتى الآن أن نوقف خطرها على أنظمة التعليم حيث تفرض أسلوب التلقين والاستظهار والنمطية وخنق الابداع على المدرسة والجامعة بجانب أنها تحرم الناس من أى حماس نحو التخلى عن الأمية .

والشفهية نظام حياة يتجاوز اللغة الى السلوك فتتحدد باقى خصائص ثقافتنا مثل الارتجال فى كل شىء وسيادة البطريركية ، مادام المرجع دائما أحد الرواة وليس الكتاب أو العقل , ونحن هنا نتكلم عن بطريركية ثقافية تدفع الجميع الى المحاكاة وتبؤر فروع الثقافة حول أفراد وكما يقولون تجعل منا «بلد المغنى الوحيد» فى كل مجال وأخيرا ما دامت الثقافة تعتمد على الذاكرة والذاكرة محفور فيها الماضى فان الوراثة والماضى يسيطران على الحاضر والمستقبل .

وهكذا لا نتوقع من الشعراء المحدثين احداث ثورة فى الشعر ، كما لا نتوقع منهم خروجا على النظام الثقافى المهيمن فى جملته واطاره ، وانما نتوقع منهم خروجا على بعض العناصر التكوينية لهذا النظام خروجا فى حدود امكانيات هذا النظام ، فيعيد النظام تشكيل نفسه فى صورته السابقة مضافا اليه ذلك الخروج كعنصر أصيل ثابت ,

من هنا يمكننا البدء فى اجابة السؤال السابق . ان الشعر الشفوى يتشكل من مخزون موروث من الصيغ اللغوية الجاهزة (١) ، وهذا المخزون يفقد تدريجيا الصيغ التى لا تثبت قيمتها فى عملية التشكيل الشعرى حتى يميل الى الثبات . وتطبيق نظرية بارى وجورج حول الشعر العربى الجاهلى أثبت صحة تلك النظرية وامكانية انطباقها على الشعر العربى الشفوى (٢) ، وهذا يفسر تعدد الروايات للنص الواحد ونسبة النص الواحد لاكثر من شاعر وكثرة ما أطلق عليه السرقات

---

(١) يشير صاحب المنهاج الى المخزون الصيغى بعبارة «حفظ اللغة» . المنهاج ص ٢١٤ . ثم يثير هذه القضية بشكل مفصل ، ويكاد يقع على تفصيلات نظرية «بارى وجورج» التى سنشير اليها بعد قليل . وتحل عنده محل «الصيغة الجاهزة» العبارة التى تتأتى للشاعر» ، أو «العبارة فقط أو الصيغة . ويثير العقبات التى تواجه تدفق الشاعر بالصيغ ويسميها مخاطر ويرجع بعضها الى الشاعر وبعضها الى الشعر (المراد نظمه) . المنهاج ص ٢٠٦ - ٢١٣ . ويورد قصة أبى العتاهية مع ابن مناذر التى انتهينا من حكايتها ولكن برواية اخرى ، فبدلا من الرشيد كان المأمون وبدلا من ابن مناذر «شاعر جاء مع المأمون من خرسان» وبدلا من نظم ألف بيت فى الليلة «خمسمائة» .

(٢) جيمس مونرو ، النظام الشفوى فى الشعر الجاهلى (ترجمة : د. فضل بن رمضان العمارى)، دار الاصالة للثقافة ، الرياض ١٩٨٧ ، راجع : ص ٥ - ٢٩

الشعرية ، كما يفسر الثبات النسبى لشكل القصيدة العمودى فالشاعر الشفوى يحتاج لنموذج يصب بداخله صيغه ، وأخيرا يفسر ضياع شطر عظيم من التراث الشعرى . ولا يمكن أن نفصل الشعر الأموى أو قل شعر المائة الاولى فى هذا عن الشعر الجاهلى فهو امتداد له ، وتزداد تكرارية الصيغ عند شعراء الغزل العذرى بشكل ملفت للنظر مما يجعل دراسة هذا الشعر مفتاحا لدراسة التشكيل الصيغى للشعر الجاهلى نفسه .

ويمكننا باضافة المائة الاولى من العصر الاسلامى الى المائة وخمسين المقترحة لامتداد العصر الجاهلى ، يمكننا القول بأن المخزون الصيغى ظل فاعــلا بنسبة عالية من الثبات مائتين وخمسين عاما ، وذلك حتى ظهور الشعراء المحدثين .

ولا يمكن أن ننكر انبثــاق صيغ جديدة عبر هذه السنين الممتدة كما زعمنــا سقوط بعض الصيغ ، ولكن نسبة السقوط والاضافة محدودة وغير ظاهرة الأثر ، وفى كثير من الاحيان يكون الامر خادعا فلا سقوط ولا اضافة وانما عملية تعديل ماكرة ، لأن الصيغة الجاهزة أحيانا ما تكون مجرد قالب توليدى بنيوى عميق يتسع لمختلف الموضوعات والمناسبات وأسماء الأعلام المستجدة والأوزان .

وتتجلى قضية التشكيل الصيغى فى أوجها داخل النقائض والمعارضات . وقد تتكرر بنفس ألفاظها أو بنفس قالبها التوليدى . ولعل أشهر تكرار صيغى قديم لم يلفت نظر النقاد على غرابته (١) هو البيت المشهور فى معلقة امرىء القيس :

وقوفــا بها صحبى على مطيهم يقولون لا تهلـك أسى وتجمـل

---

(١) أظن أن «البيت الذى يتضمن صيغة مركبة» قد تكرر بحذافيره كثيرا لكن النقاد لا ينتبهون اليه اما لأنه انتسب لأشعار ضاعت لكن بقيت صيغها فى المخزون الصيغى ، واما لاتجاه المؤرخين الى التشاجر حول نسبة البيت اذ تكرر عادة الى أكثر من شاعر دون الوعى بأن البيت ينتسب لكل من سقط له فى مخزون صيغه ، وهذه واقعة تثبت الفكرة : مدح موسى شهوات «أبا بكر بن عبد العزيز ابن مروان ، بقصيدة أحسن فيها وأجاد وقال فيها :

(وكذلك الزمان يذهب بالناس وتبقى الديار والآثار) فقام الأحوص ودخل منزله ، وقال قصيدة مدح فيها أبا بكر بن عبد العزيز أيضا ، وأتى فيها بهذا البيت بعينه وخرج فأنشدها . فقال موسى شهوات : ما رأيت يا أحوص مثلك ! قلت قصيدة مدحت فيها الأمير فسرقت أجود بيت فيها وجعلته فى قصيدتك . فقال الأحوص ليس الامر كما ذكرت ، ولا البيت لى ولا لك . هو لـ (لبيد) سرقناه جميعا منه ... فسكت موسى شهوات فلم يحر جوابا كأنما ألقمه حجرا . (الأغانى ج ٩ ص ١٣٣) فموسى اعتقد أنه صاحب البيت . وهذا حق ، أما الأحوص وقد سمع نسبته الى لبيد فأحب أن يثبت لصوصية موسى ، وهذا لعدم فهمهم للأمر ، فلا شك أن لبيدا نفسه قد أخرجه من مخزون صيغ الفضل فيها لتراث طويل لشعراء سبقوه .

ويتكرر عند طرفة مستبدلا بكلمة «تجمل» كلمة «تجلد(١)» لتوافق قافيته الدالية بعكس القافية اللامية عند امرىء القيس . وفى رأيى أننا أمام أربع صيغ اجتمعت عند الشاعرين (وقوفا بها صحبى/على مطيهم/يقولون/لا تهلك أسى وتجمل) . لقد أصلح كلاهما من آخر كلمة فى الصيغة الأخيرة فى عفوية تحاول ابقاء رنين الكلمة بالاحتفاظ بالتاء والجيم بل واللام . قد تكون الأمور بهذا الوضوح وقد تكون أقل وضوحا ، فلو عدنا الى مقطوعة السيد الحميرى (ص ١٦٧ ، هذا البحث) للصيغ الاخيرة الواردة فى آخر كل بيت من الابيات الخمسة الاخيرة وجدناها متساوية بشكل ما ، فهى (أو شبه العقاب/من دون السحاب/لم يرتج بباب/بعد انسياب) . ان التساوى هنا عروضى كمى ظاهرا ، ولكنه فى الحقيقة تساو يقوم على قطع نبرية ، ويكشف عن ذلك البيت الاول والثانى والسادس فالشطرة الثانية من البيت الاول تقرأ هكذا :

لخف أبى الحسي / نوللدباب

لينبش رجل / همنهبناب

حديد الناب أز / رق ذو لعاب

لكن تنطق الصيغ الثلاثة هكذا .

نيوا للحباب

هو منهو بناب

راقاذو لعاب

ان النطق يشبع فى أول الصيغة ويخطف فى آخرها فى اتصال يقوم على النبر من ناحية والتساوى الكمى فى طول المقاطع وعددها الى حد كبير .

واذا عدنا الى نفس المقطوعة نلاحظ ظهور صيغة واحدة مرتين بنفس الألفاظ تقريبا فى البيتين الثانى والخامس (وانساب فيه / فانساب فيه) وكل منهما تأتى فى نهاية الشطرات الثوانى فى الأبيات كلها .

ويمكن تطبيق ما ورد فى الشطرات الثوانى فيما يتعلق بالصيغ الواردة فى آخرها على كل الصيغ الاخيرة فى الشطرات الاولى من هذه المقطوعة .

---

(١) يشير صاحب منهاج البلغاء الى وسائل تعديل الصيغ ، المنهاج ص ٢١١ .

ويتم الامر بطريقة سردية تقوم على مرحلتين : المرحلة الاولى : انتقاء صيغ ممتدة ثم تقسيمها الى قطع نبرية ، تحور الصيغ الممتدة نفسها لموافقتها ونضرب لذلك مثلا من البيت الخامس :

الى جحر له / فانساب فيه / بعيد القعر / لم يرتج بباب

فنحن أمام جملة واحدة مركبة تبدأ من البيت السابق (الرابع) لتصير هكذا : (أهوى به / الى جحر له / فانساب فيه / بعيد القعر / لم يرتج بباب) وهذه الجملة مختلفة للفصل بين الموصوف وصفته بجملة معطوفة على جملة أخرى ، وترتيبها الدقيق هو (فأهوى به / الى جحر له / بعيد القعر / لم يرتج بباب / فانساب فيه) ثم أعيد ترتيب هذه الجملة وتوزيعها على بيتين كما وردت فى الشعر طبقا لتلك القوالب النبرية الخفية التى يتوارثها الشاعر مع مخزون صيغه ، وتعد هذه القوالب النبرية نوعا من الصيغ التى يمكن أن نسميها الصيغ العروضية . وهى صيغ تذكرنا بمغزى «ذاك النجاح» بدلا من «فالنجاح» .

وسواء كانت الصيغ واضحة أو خفية كما رأينا فان الشعراء المحدثين قد خالفوا سالفيهم فى أن السلف كان مخزونهم يؤخذ من الشعر ، بمعنى أن محفوظهم الشعرى ، كان يستقر فى عقولهم مفككا الى صيغ يعاد تركيبها فى حالة استظهار المحفوظ وتلاوته أو انشاده ، ويعاد ترتيبها وانتقاؤها فى حال نظم شعر جديد . ويصاحب هذا الترتيب والانتقاء قدر من التهذيب لتتفق مع عروض النظم الجديد وقوافيه .

وعند الانتهاء من النظم تستقر الأشعار مفككة فى ذهن الراوى أو الشاعر حتى يعود مرة أخرى لانشادها . وخلال ذلك تتعرض بعض الصيغ أو أجزاء منها للتلف بالسقوط فى قعر الذاكرة أى النسيان أو بالاختلاط بصيغة شبيهة فى نص آخر ، ومن ثم نتوقع صياغة جديدة عند كل انشاد . وهذا بالضبط ما نراه فيما يرويه أحمد بن طاهر . قال : «زعم أبو دعامة أن عطاء الملط أخبره ، أنه أتى بشارا فقال له : يا أبا معاذ أنشدك شعرا حسنا ؟ فقال : ما أسرنى بذلك ، فأنشده :

أعاذلتى اليوم ويلكما مهلا   فما جزعا الآن أبكى ولا جهلا

فلما فرغ منها قال له بشار : أحدث ، ثم أنشده على رويها ووزنها :

لقد كاد ما أخفى من الوجد والهوى

يكون جوى بين الجوانح أو خبلا

(فلما فرغ فاستحسنت القصيدة وقلت : يا أبا معاذ قد والله أجدت وبالغت ، فلو تفضلت بأن تعيدها ! فأعادها على خلاف ما أنشدنيها فى المرة الاولى ، فتوهمت أنه قالها فى تلك الساعة (١) » . والربط هنا للاختلاف بين الانشادين مع ارتجال القصيدة الفورى فى غاية الأهمية من جمهور يعايش الارتجال ويفهم خصائصه ، وان لم يملك تفسيرها . ومن المؤسف أنه لم يورد مواضع الاختلاف حتى نتابع حركة الصيغ فى التشكيل الثانى (التلاوة أو الانشاد من جديد) للنص المرتجل فوريا لأول مرة .

أما المحدثون فقد غامروا فيما رأينا فى الصفحات السابقة بالانقلاب ضد المخزون الصيغى الشعرى والانقضاض على المخزون الصيغى للهجة الساخنة أو لهجة التعامل اليومى . وبالطبع كان تعاملهم معها على سبيل الانتقاء . ولا شك أنهم أضافوا اليها قدرا طيبا من المخزون الشعرى الموروث ، أيضا فى عملية انتقاء تتخير الصيغ التى تتقارب فى تراكيبها وتتفق فى ألفاظها مع لغة الكلام فى عصرهم .

وكما يشترط حفظ أكبر قدر من الاشعار حتى تتمكن ملكة الشعر من تكوين مخزون الصيغ الشعرية (٢) واستخدامه ، فان هذا الشرط فيما يبدو قد التزم الشاعر المحدث به فأقبل على حفظ كلام المخنثين والعامة والظرفاء والمجان بجانب الأمثال والوحدات اللغوية المركبة (التعبيرات الاصطلاحية) بل وأظن أن الأشعار والاغانى الشعبية يمكن أيضا أن تشكل جزءا من حافظة الشاعر المحدث ، فقد ورد أن ابراهيم الموصلى ، وهو شاعر محدث الى جانب مكانته فى الغناء ، كان اذا سكر كثيرا ما يغنى على سبيل الولع :

أناجت من طرق موصل أحمل قلل خمريا
من شارب الملوك فلا بد من سكريا (٣)

وأبو الشمقمق يركب هجاء لبشار داخل ما أظنه أغنية شعبية :

هللينه هللينه طعن قثاة لتينه
ان بشار بن برد تيس أعمى فى سفينة (٤))

---

(١) الأغانى جـ ٣ ص ٢٢٦
(٢) مقدمة ابن خلدون ص ٥٧٨ - ٥٧٩ .
(٣) الأغانى جـ ٥ ص ١٥٧
(٤) الاغانى جـ ٣ ص ١٩٥

لكن كيف يمكن أن نتصور أن ما يحفظــه الشاعر المحدث من مخزون للصيغ العامية قد تميز الى حد ما عن لهجته العامية ذاتها وصار مخزونا لصيغ أفردها للشعر ، ودرب نفسه عليها كى تعينه على الارتجال ؟ ان بشارا قد يجيب على هذا السؤال . يحكى عن المدائنى قال : لما قال حماد عجرد فى بشار :

ويــا أقبــح من قــرد اذا مــا عمــى القــرد

قال بشار « لا اله الا الله — والله — كنت أخاف أن يـأتى به والله لقد وقع لى هذا البيت من عشرين سنة ، فما نطقت به خوفا من أن يسمع فأهجى به ، حتى وقع عليه النبطى ابن الزانية (١) . ان تفسير ما يقوله بشار يحمل معنيين هامين: الاول ينبع من ظهور القرد والقرداتية فى حياة بغداد كما يتكرر فى مواضع مختلفة من كتاب الاغانى وأشعاره ، ولابد أن قد استعمل الناس عبارة أشبه «ويا أقبح من قرد اذا رقص القرد ، ولازلنـا حتى الآن نشبه القبيح بالقرد ، أمــا المعنى الثانى فهو أن بشارا التقط العبارة وحولها الى بيت شعرى يصلح لأى غرض عند استبداله بلفظة من العبــارة لفظة أخرى تصلح لغرض الشاعر ، أى أن الصيغ العامية تخضع لتهذيب واعداد من الشاعر فى عملية تشكيل مخزون صيغه المحدثة حتى وان لم يستعمل تلك الصيغ كما فعل بشار مع هذا البيت خشية أن ينقلب سلاحا ضده لوعيه بدمامته .

ويمكن أن نختبر لغة الحياة اليومية فى شعر هؤلاء الشعراء المحدثين مقارنة بلهجتنا المصرية اليوم لنرى كيفية استعمال مخزون صيغى جديد غير محدود . وقد اتضح هذا الاستعمال فى الهجاء حيث تبرز اللغة السرية التى لا زالت تعيش حتى اليوم . وسنحاول بقدر الامكان تجنب هذه اللغة الا بالقدر الذى يخدم هذا العمل بسبب استنكاف القــارىء لها اليوم متخلفا عن القــارىء القديم بمراحل تثير الدهشة . لنقرأ معا بعض هجاء أبى العتاهية لوالبة بن الحباب .

نطقت بنــو أسد ولــم تجهر وتكــلمت خفيــا ولــم تظهــر

وأمــاورب البـيت لــو نطقت لتــركتهــا وصاحبهــا أغبــر

أيــروم شتــمى منهــم رجــل فى وجهــه عــبر لمــن فــكر

وابن الحبــاب صليبة زعموا ومن المحــال صليبــة أشقــر

---

(١) الاغانى جـ ١٤ ص ١٣٣

ما بـال من آبـاؤه عـرب الـ ألـوان يحسب من بـنى قيصر
أترون أهـل البدو قد مسخوا شقـرا أم هذا من المنـكر (١)

اننا أمام لغة نثرية شبه عامية بل هى عامية مفصحة ولا نكاد نجد صيغة من الشعر الموروث سوى (أيروم شتمى) وهى نسخة معدلة من (أيريد شتمى) . ولو تأمل القارىء عبارة (لتركتها وصاحبها أغبر) لظن انسانا معاصرا يتشاجر مع زوجتـه ! .

وفى هجاء آخر له يقول :

أوالـب أنـت فى الـعـرب كمثـل الشيص فى الـرطب
هلـم الى المـوالى الـصيـ د فـى سعـة وفـى رحب
فأنـت بـنـا لـعمـر اللـ ـه أشبـه منـك بـالعرب
غضبـت عـليـك ثـم رأيـ ت وجهـك فـانجلى غضبى
لـمـا ذكرتـنى من لون أجـ دادى ولـون أبـى
فقـل مـا شئـت أقبلـه وان أطنـبت فـى الكـذب
لقـد أخبـرت عنـك وعـن أبيـك الخـالص العـربـى
فـقـال الـعـارفـون بـه مصـاص غيـر مـؤتـشب
أتـانـا مـن بـلاد الـرو م مـتـجـرا عـلى قـتـب
خفيف الحـاذ كـالصمصا م أطـلس غيـر ذى نشـب
أوالـب مـا دهـاك وأنـ ت فى الأعـراب ذو نسـب
أراك ولـدت بـالـمـريـ خ يـا ابن سبائك الـذهب
فجئـت أقـيشـر الخـديـ ن أزرق عـارم الـذنـب
لقـد أخطـأت فى شتمـى فخبرنى : ألـم أصب ؟ (٢)

---

(١) نفسه ج ١٨ ص ١٠٣
(٢) نفسه ج ١٨ ص ١٠٢ – ١٠٣

ان زحف الصيغ العامية التى يمكن استخراجها بسهولة غير محدودة فى هذا النص (مثل الشيص فى الرطب / هلم الى ... / فى سعة وفى رحب / غضبت عليك / لما ذكرتنى من ... / فقل ما شئت أقبله / وان أطنبت فى الكذب / ... أخبرت عنك وعن أبيك ... / لقد أخطأت فى شتمى) ولنشهد الأمر نفسه فى هذا النص القصير :

أشبهك المسك واشبهته قائمة فى لونه قاعدة

لا شك اذ لونكما واحد أنكما من طينة واحدة (١)

اننا بشهادة اللهجة العامية المعاصرة نجد أن هذه الصيغ لا زالت متداولة بين الناس بكثرة (قائمة قاعدة / لونكما واحد / من طينة واحدة) . ولننظر الى هذين البيتين المرتجلين حين أمر المتوكل أحدهم بهجاء الشاعر مروان بن أبى حفصة لثقل دمه فى بيت شعر قاله ، فأجبر هذا على الهجاء ولم يكن يريده فقال (٢) :

زاد البرد يومين فقال الناس ما القصه ؟

فقلنا : أنشدونا شعـ ـر مروان بن أبى حفصه !

اننا أمام سرد نثرى لحديث يومى بلهجة العامة ، ومع ذلك فالنص لا يخلو من الشاعرية . كيف ؟ .

ان استعمال مخزون الصيغ العامية فى الشعر يخضع لمجموعة من الشروط حتى تصبح كلمة استعمال مرادفة لكلمة انتقاء ، وليس معنى الانتقاء هو تصور أن بعض الصيغ شاعرى وبعضها غير شاعرى ، وانما هو الانتقاء الذى يختار الصيغة المناسبة للسياق الشعرى وهو ما أطلق عليه بشار : «لكل صيغة وجه وموضع (٣) » ومعنى هذا أن أول شروط الانتقاء هو مراعاة الوجه والموضع .

ويمكن أن نفهم ذلك مما يروى عن وقوع شر بين اسحق الملحن المغنى وابن البواب الشاعر ، فقال ابن البواب شعرا دميما رديئا ، ونسبه الى اسحق ، وأشاعه ليعيره به ، وهو غزل فى عنان الجارية المشهورة بسرعة البديهة فى ارتجال الشعر ومطارحة الشعراء (٤) .

---

(١) الحصرى ، زهر الآداب (تحقيق د. زكى مبارك) ، القاهرة ، ١٩٥٣ ، ج ١ ص ٢٤٢
(٢) الأغانى ج ٣ ص ٢٠٩
(٣) هذا البحث ص ٧
(٤) الأغانى ج ٢٣ ص ٣٩

انمـا أنـت يـا عنـان سراج | زيتـه الظرف والفتيلـة عقـل
قـاده للشقـاء منى فـؤادى | رجل حب لكم ، وللحب رجـل
هضم اليـوم حبكم كـل حب | فى فـؤادى فصار حبك فجـل
أنـت ريحـانـة وراح ولـكن | كـل أنـثى سواك خـل وبقل

ان ابن البواب أراد أن يضع اسحاق موضع سخرية مجتمع المتلقين الذى تقبل الشعر المحدث لأنه أجاد اختيار الوجه والموضع لما يأخذ من العامية ، فاذا وجد شاعرا راوية ، وموسيقيا مغنيا مثل اسحق يسىء فى هذا الاختيار ، فيصف الحب بأنه مثل الفجل فى قدرته على الهضم ، وأن هذا الحب له رجل ، وأن كل انثى خلا محبوبته خل وبقل ، مما قـد يجعلنا نتصور أن المحبوبـة وهى «ريحانة وراح» ليست أكثر من لحم وسمن كنى عنهما بالريحانة والراح ! شعر ذميم ردىء كما أراد له ابن البواب أن يكون . ومثل هذا ما يرويه الحسين بن الضحاك ، قال : كان يألفنـا انسان من جند الشام ، عجيب الخلقة والزى والشكـل غليظ جلف جاف ، فكنت أحتمل ذلك كله له ويكون حظى التعجب به ، وكان يأتينى بكتب من عشيقة له ، ما رأيت كتبا أحلى منها ... ويسألنى أن أجيب عنها ، فأجهد نفسى فى الجوابات ... على علمى بأن الشامى بجهله لا يميز بين الخطأ والصواب ... فلما طال ذلك على حسدته وتنبهت الى افساد حاله عندها ، فسألته عن اسمها فقال : «بصبص» . فكتبت اليها عنه فى جواب كتاب منها جاءنى به :

أرقـصنى حبـك يـا بصبص | والحب يـا سيـدتى يـرقص
أرمصت أجفانى بطول البكـا | فمـا لأجفـانـك لا تـرمـص
وابـأبـى وجهـك ذاك الـذى | كـأنـه مـن حسنـه عصعص

فغضبت الجارية على الشامى وعرضته لفضيحة ضحك عليه بسببها الصبيان والكبار ! (١) فهذا شعر ذميم ردىء أشبه بعبث الصبيان ويخلو من وجه وموضع «ربابة ربة البيت» أو مجون ابن مناذر فى قوله :

ألا يـا قمر المسجد / هـل عندك تنويـل
شفائى منك – ان / نولتنى – شم وتقبيل

---

(١) الاغانى ج ٧ ص ١٩٩

سلا كل فؤاد و / فؤادى بك مشغول

لقد حملت من حبيـ/ـك ما لا يحمل الفيل (١)

ان الشاعر هنا يتظرف تظرفا مقبولا ، فهو يكاد يسخر من الشعراء الغزليين من جهة فى مبالغتهم المكرورة ، ومن جهة أخرى فهو يداعب محبوبا ماجنا مثله ، بينهما لغة تقوم على الظرف ، وتحدى اللغة الشائعة التى قد توصم بالنفاق والتقليدية والبعد عن الواقع . اننا أمام «ربابة رب البيت» بأسلوب آخر فى وجه وموضع آخرين .

فالشرط الاول اذن هو الوجه والموضع للصيغ العامية المنتقاة (أو المستعملة) والشرط الثانى هو الدقة فى التعبير ، وكأن الشعر لغة علمية ، ولا غرو فى ذلك فالكلمة «شعر» حملت ردحا من الزمان مدلول كلمة علم اليوم (٢) . ولنشاهد معا ماذا عنوا بكلمة الدقة . قال السيد الحميرى عندما اجتمع مع الشاعر العبدى ، مادحا علياً بن أبى طالب :

انى أدين بما دان الوصى به يوم الحريبة من قتل المحلينا

وبالذى دان يوم النهروان به وشاركت كفه كفى بصفينا

فقال له العبدى : أخطأت لو شاركت كفك كفه كنت مثله . ولكن قل : تابعت كفه كفى لتكون شريكا فكان السيد بعد ذلك يقول : أنا أشعر الناس الا العبدى(٣). وفى حوار بين بشار ومروان بن أبى حفصة ، قال مروان لبشار لما أنشده هذا البيت :

واذا قلت لها جودى لنا خرجت بالصمت من لا ونعم

جعلنى الله فداءك يا أبا معاذ ! هلا قلت :

«خرست بالصمت قال : اذاً أنا فى عقلك - فض الله فاك - أأتطير على من أحب بالخرس (٤) ؟ ! وهذا كله يشبه ما أثير فى الصفحات السابقة حول كلمة «المرمريس» ، فيقصد بالدقة هنا ضرورة التدقيق على مستوى محور الاختيار الرأسى فى الخطاب الشعرى ، فاستيحاء العامية يعرض الشاعر المرتجل الى

---

(١) نفسه جـ ١٨ ص ١٩٣

(٢) راجع مادة شعر بلسان العرب .

(٣) الأغانى جـ ٧ ص ٢٧٣

(٤) الأغانى جـ ٣ ص ٢٠٢

سوء اختيار ألفاظه ، فلا تؤدى وظيفتها جيدا على مستوى محور التماثل . وتزداد أهمية هذا الشرط ، اذا عرفنا أن المحدثين قد أحدثوا ثورة جزئية الى حد كبير ، فلم يفارقوا البناء الصورى المنطقى لأشعارهم فى معظم الأحوال ، اللهم الا فى لفتات عارضة نتيجة لاستيحائهم الواقع المعاش بدلا من الاقتصار على استيحاء الشعر الموروث والمناسبة التى فرض عليهم القول فيها أى أن الشاعر المحدث أضاف الى الموروث والمناسبة استيحاء الواقع المعاش ولا سيما الواقع اللغوى والاجتماعى .

ما دام الأمر كذلك فان الجمهور المتلقى سيحاسب الشاعر على صحة المعنى من ناحية ، وعلى سبقه الى هذا المعنى نائيا بذلك عن مظنة السرقة (أى استيحاء التراث فحسب) من ناحية أخرى . ولنشهد هذا الحوار بين المأمون وأبى العتاهية . لقد دخل أبو العتاهية على المأمون ، فأنشده :

ما أحسن الدنيا واقبالها   اذا أطاع الله من نالها
من لم يواس الناس من فضلها   عرض للادبار اقبالها

فقال له المأمون : ما أجود البيت الاول ! فأما الثانى فما صنعت فيه شيئا ، الدنيا تدبر عمن واسى منها أو ضن بها ، وانما يوجب السماحة بها الأجر ، والضن بها الوزر . فقال : صدقت يا أمير المؤمنين ، أهل الفضل أولى بالفضل ، وأهل النقص أولى بالنقص . فقال المأمون : ادفع اليه عشرة آلاف درهم لاعترافه بالحق فلما كان بعد أيام عاد فأنشده :

كم غافل أودى به الموت   لم يأخذ الأهبة للفوت
من لم تزل نعمته قبله   زال عن النعمة بالموت

فقال له : أحسنت ! الآن طيبت المعنى ، وأمر له بعشرين ألف درهم (١) . وكأن المأمون يتعامل مع الشعر تعامله مع الاجتهاد ، فمن أخطأ له أجر (عشرة آلاف درهم) ومن أصاب فله أجران (عشرون ألف درهم) وهذا التدخل العقلانى المتطلب لصحة المعنى من طرف المتلقى والذى قد يلقى قبولا من الشاعر قد يقحم الدين اقحاما فى القضية ، والدين براء من ذلك ولكنها المنطقية الصورية الدوجماتية ، التى تقف فى وجه الابداع لعدم فهم العصر لطبيعة الشعر ، وأنه

---

(١) نفسه جـ ٤ ص ٥٣

لا يتخذ الدين أو الأخلاق موضوعا لـه ، وان كان أخلاقيـا بالضرورة ، وغير متعارض مع الدين من ثم . ويحكى لنا ابن أبى العتاهية شيئا من ذلك ، فهو يقول : لما قال أبى فى عتبة :

كأن عتابة من حسنها دمية قس فتنت قسها
يارب لو أنسيتنيها بما فى جنة الفردوس لم أنسها

شنع عليه منصور بن عمار بالزندقة ، قال : يتهاون بالجنة ، ويبتذل ذكرها فى شعره بمثل هذا التهاون . وشنع عليه أيضا بقوله :

ان المليك رآك أحـ ـسن خلقه ورأى جمالك
فحذا بقدرة نفسه حور الجنان على مثالك

وقال أيصور الحور على مثال امرأة آدمية ، والله لا يحتاج لمثال ! وأوقع له ذلك على ألسنة العامة ؟ فلقى منهم بلاء (١) .

ان صحة المعنى تتضمن بجانب موافقته للمنطق الصورى عدم التعارض مع الدين والاخلاق ، بمفهوم ضيق ومنغلق لهما يستخدم العامة سلاحا ، والاتهام بالزندقة سيفا مصلتا ضد الفن وحريته . وقد لاقى الشعراء عنتا من وراء ذلك دفع بعضهم حياته ثمنا له . ونذكر هنا بشارا والحرب التى شنها عليه علماء المعتزلة والفقهاء ، فقد قال سوار بن عبد الله الأكبر ومالك بن دينار: ما شىء أدعى لأهل هذه المدينة الى الفسق من أشعار هذا الأعمى ، وما زالا يعظانه ، وكان واصل بن عطاء يقول : ان من أخدع حبائل الشيطان وأغواها لكلمات هذا الأعمى الملحد . فلما كثر ذلك وانتهى خبره من وجوه كثيرة الى المهدى ، وأنشد المهدى ما مدحه به ، نهاه عن ذكر النساء وقول التشبيب (٢) ومع ذلك ، فكانت هناك شعبية لهذا الشعر حتى تداولته نساء وشبان البصرة (٣) وكذلك كان هناك من يرى شعر بشار ليس أبلغ فى هذه المعانى التى أنكرتها الفقهاء والمعتزلة من شعر كثير وجميل وعروة بن حزام وقيس بن ذريح وتلك الطبقة ، ولكن جنى على بشار أسلوبه الجديد المحدث الذى استوحى الواقع فوصل مراده الى الافهام التى تعجز عن فهم مراد أولئك العذريين (٤) .

---

(١) نفسه ص ٥١
(٢) نفسه ج ٣ ص ١٨٢
(٣) نفسه .
(٤) نفسه ص ١٨٢ - ١٨٣

أما عدم سبق المعنى ، فهو أمر تنافس فيه المحدثون (١) ، وليس عدم سبق المعنى يعنى بالضرورة الاتيان بالشىء المعجب ، وانما هو فقط التسابق فى اكتشاف معان لم يطرقها القدماء ، وهذا حبيب بن الجهم النميرى يحكى : حضرت الفضل ابن الربيع منجزا جائزتى وفرضى . فلم يدخل عليه أحد قبلى ، فاذا عون حاجبه قد جاء فقال : هذا أبو العتاهية يسلم عليك ، وقد قدم من مكة. فقال : أعفنى منه الساعة يشغلنى عن ركوبى . فخرج اليه عون فقال : انه على الركوب الى أمير المؤمنين . فأخرج من كمه نعلا عليها شراك (سير النعل على ظهر القدم) . فقال : قل له : ان أبا العتاهية أهداها اليك ، جعلت فداءك ! قال : فدخل بها ، فقال ما هذه ؟ فقال : نعل وعلى شراكها مكتوب كتاب . فقال : يا حبيب ! اقرأ ما عليها فقرأته فاذا هو :

نعل بعثت بها ليلبسها قرم بها يمشى الى المجد
لو كان يصلح أن أشركها خدى ، جعلت شراكها خدي

فقال لحاجبه عون : احملها معنا ، فحملها . فلما دخل على الأمين قال له : يا عباسى ، ما هذه النعل ؟ فقال : أهداها الى أبو العتاهية وكتب عليها بيتين ، وكان أمير المؤمنين أولى بلبسها لما وصف به لابسها . فقال : وما هما ؟ فقرأهما . فقال : أجاد والله ! وما سبقه الى هذا المعنى أحد ، هبوا له عشرة آلاف درهم . فأخرجت والله فى بدرة ، وهو راكب على حمار فقبضها وانصرف(٢) ان أبا العتاهية يحتال فى اختراع معنى ما كان يتاح له لولا تلك الهدية ، وهو اختراع مأخوذ من مثل أظن أنه قديم لوروده فى السير الشعبية ، وهو : «لو طلت جعلت خدودى لكم مداس» ، ولعله من وضع أبى العتاهية صاحب أرجوزة ذات الأمثال . وهو يعبر عن منتهى الحب أكثر من أى شىء آخر ، وهكذا فهمه الأمين . ومهما كانت القيمة الجمالية لهذا المعنى منخفضة فقيمته عند المتلقى العباسى أنه لم يسبق اليه ، وهذا يرفعه جماليا فى عصره ، وان لم يكن كذلك عندنا . وليس الأمر هكذا دائما فقوله «روائح الجنة فى الشباب» وبيتاه الأخيران فى عتبة ،

---

(١) حدثنا على بن عبد الله بن سعد قال : قال لى دعبل ، وقد أنشدته قصيدة بكر بن خارجة فى عيس بن البراء النصرانى الحربى :

زناره فى خصرة معقود كأنه من كبدى مقدود

فقال والله ما أعلمنى حسدت أحدا على شعر كما حسدت بكرا على قوله : كأنه من كبدى مقدود (الاغانى ج ٢ ص ١٥١) . الحسد هنا على السبق .

(٢) الاغانى ج ٤ ص ٨٠

كلاهما معنى لم يسبق اليه وقيمته الجمالية عالية ، قد أربى على الغاية حسبما قاله الجاحظ فيما سبق من صفحات (١) .

واحتيال الشعراء للسبق فى المعنى لا يقف عند حد فهم يعانون وصولا لذلك ، ويستوحون الحياة حولهم وذلك فليح الفقيه يحكى عن أبيه ، قال : مررت بابن هرمة ، وهو جالس على دكان فى بنى زريق ، فقلت له : يا أبا اسحاق ، ما يجلسك هاهنا ؟ قال : بيت كنت قلتـه ثم انقطع على الروى فيه ، وتعذر على ما اشتهيه ، فأبغضته وتركته ، قلت ما هو ؟ قال :

فـانك واطراحك وصل سعـدى لأخـرى فى مـودتهـا نكـوب

قال : قلته ثم انقطع بى فيه ، فمرت بى جويرية صفراء مليحة كنت استحسنها أبدا ، وأكلمهـا اذا مرت بى ؛ فمرت اليوم ، فرأيتها وقـد ورم وجهها ، وتغير خلقها ، عما أعرف ، فسألتها عن خبرها ، فقالت : كان فى بنى فلان عرس أردت حضوره ، فاستعار لى أهلى حليـا وثقبوا أذنى لألبسه فورم وجهى وأذناى كما ترى ، فردوه ولم أشهد العرس . قال ابن هرمة : فاطرد لى الشعر فقلت :

كثـاقبـة لـحـلى مستعـار بـأذنيهـا فشانهمـا الثقـوب
فردت حـلى جارتهـا اليها وقـد بقيت بأذنيهـا ندوب (٢)

نرى كيف غربل الشاعر حكاية الجويرية فى بيتيه ، وكيف ربط ما صفاه منها ببيته الاول وكيف تحول التشبيه التمثيلى الى مثل كنائى . ان الشاعر المحدث رغم تدفقه الارتجالى فقد يرتج عليه فيتحول الى رادار يربط بين عالمه الداخلى والعالم الخارجى من حوله يرى هذا فى ذاك وذاك فى هذا . والسبق فى المعنى (*) قد يدور

---

(١) هذا البحث ص ١٦٠ - ١٦١ والجاحظ كان يعلق على «روائح الجنة فى الشباب» وتعليقه ينطبق على البيتين المشار اليهما من وجهة نظرى .

(٢) الاغانى ج ٥ ص ٢١٥

(*) فى الاشارة الهامشية القادمة نفسر ما يراد بالمعنى وبالتالى فالسبق قد يكون فى القـافية بالاتيان بالقوافى الصعبة (راجع الاغانى ج ٤ ص ٤٠) ، أو بقواف غير مسبوقة فعلا مثـل نصيحة ساخرة لدعبل وجهها الى أبى الفضل بن مروان (الاغانى ج ٢٠ ص ١٤٠) :

نصحـت فـأخلـصت النصيحـة للفضـل وقـلت فسيـرت المقـالـة فـى الـفضـل
ألا ان فـى الـفضـل بـن سهـل لعبـرة ان اعتبـر الفضـل بن مـروان بـالفضل
وللـفضـل فى الفضـل بن يحيى مـواعظ اذا فكـر الفضـل بن مـروان فى الفضـل

حول المعانى المكررة فى التراث وفى الحياة ، فمن منا لا يشعر أحيانا بأن الليل قد طال عليه ؟ ان الحديث عن طول الليل قد تكرر فى الشعر الموروث وارتبط بثبات النجوم كما رأينا عند امرىء القيس وقد تابعه الشعراء من بعده ، ولكن العباس بن الأحنف يحس بطول الليل ، فكيف عبر عن هذا المعنى المكرور ليأتى بمعنى جديد لم يسبق اليه ؟ قال :

لما رأيت الليل سد طريقه عنى وعذبنى الظلام الراكد
والنجم فى كبد السماء كأنه أعمى تحير ما لديه قائد (١)

فهو يستوحى الطرق التى يسدها الشرط أو حتى قطاع الطريق أو ربما فيضان النهر وما يصنعه من مستنقعات راكدة اللون ، أما ذلك النجم الأعمى فهو بشار قد ملأ الأسماع بعماه «أعمى يقود بصيرا ...» فانقلب معنى بشار الى صورة تتكرر للأعمى وقد ضل سبيله فطال تخبطه للوصول الى غايته دون جدوى . لا شك أن الصورة قد كثفت المعاناة ، ونقلت واقعا معذبا الى احساس ذاتى فتطابقا . ان الظلام الراكد يذكرنا بالماء الراكد الغليظ الآسن الذى تنطلق منه الروائح والبعوض ويسد المسالك والطرق ! .

«وقد قيل لبشار بن برد : بم فقت أهل عمرك وسبقت أهل عصرك فى حسن معانى الشعر ، وتهذيب ألفاظه ؟ فقال : لأنى لم أقبل كل ما تورده على قريحتى ، ويناجينى به طبعى ، ويبعثه فكرى ، ونظرت الى مغارس الفطن ، ومعادن الحقائق ولطائف التشبيهات فسرت اليها بفهم جيد ، وغريزة قوية ، فأحكمت سبرها ، وكشفت حقائقها ، ولنتقيت حرها ، وكشفت عن حقائقها واحترزت عن متكلفها ، ولا والله

=

فابق جميلا من حديث تفز به ولا تدع الاحسان والأخذ بالفضل
فان قد أصبحت للملك قيما وصرت مكان الفضل والفضل والفضل
ولم أر أبياتا من الشعر قبلها جميع قوافيها على الفضل والفضل
وليس لها عيب اذا أنشدت سوى أن نصحى الفضل كان من الفضل

وهذه القطعة توظيف صريح للقافية فى السخرية والتورية والمدح والثناء فى آن ، وهو توظيف لتقنية وجدت وما تزال فى الاغانى المرتجلة للشاعر الشعبى فى الأفراح والمناسبات مثل (محمد طه . وأبو دراع) فى العصر الحاضر . ويمكن أن تضاف لسلسلة أعمال التجريب للشعراء المحدثين ، والتى لم يتح لنا رصدها جميعا .

(١) نفسه ص ٢٥٤

ما ملك قيادى قط الاعجاب بشىء آتى به (١)» والسائل هنا يقصد بحسن المعانى صحتها وسبقها (*) .

وليس السبق عند المحدثين سبقا مطلقـا ، فما يقوله الأصمعى عنـه معجبا بتشبيهه المشهور يجعلنـا نظن هذا ، وهو غير صحيح ، انمـا هو الفهم الجيد والغريزة القوية فى الالتقاط ثم الاختبار لما التقط وكشف حقائقه وانتقاء حرها . فالأصمعى يصف بشارا : ولد بشار أعمى فمـا نظر الى الدنيا قط وكـان يشبه الأشياء بعضها ببعض فى شعره فيأتى بما لا يقدر البصراء أن يأتوا بمثله ، فقيل له يوما ، وقد أنشد قوله :

كأن مثـار النقع فوق رؤوسنـا ... وأسيافنا ليـل تهاوى كواكبه

ما قال أحد أحسن من هذا التشبيه (وهذا اعتراف بسبق ضخم ، فمن أين لك هذا ولم تر الدنيا قط ولا شيئا فيها ؟ فقال : ان عدم النظر يقوى ذكـاء القلب ، ويقطع عنه الشغل بما ينظر اليه من الأشياء فيتوفر حسه وتذكو قريحته (٢) ، وبشار نفسه يكشف لنا كيف نفذ اجابته على السؤالين السابقين حول سر تفوقه

---

(١) زهر الآداب جـ ١ ص ١١٩

(*) كلمة المعانى غامضة فمن رد بشار نفهم أن المعانى تعنى المعنى والمبنى جميعا ، ويصبح تهذيب الألفاظ الواردة هنا ذا معنى مزدوج بمعنى اخضاع اللفظ الغريب ثم العـامى معا فى بيـئة شعرية جمعت بين القديم والمحدث ، وهذا ما عناه اسحق باختلاف شعر بشار ، وقداتهم أبو العتاهية أيضا باختلاف شعره . قال أبو العباس الخزيمى (الاغانى جـ ٤ ص ٩٤) : كان أبو العتاهية خلفا فى شعره ، بينما هو يقول فى موسى الهادى :

لهـفى عـلى الـزمن القصيـر ... بيـن الخـورنـق والسديـر

اذا قـال :

أيـا ذوى الـوخـامـه ... أكـثـرتـم المـلامـه
فـلـيـس لـى عـلى ذا ... صـبـر ولا قـلامـه
نـعـم عشقـت مـوقـا ... هـل قـامت القيـامـه
لأركـبـن فـيـمـن ... هـويـتـه الصـرامـه

وليس الجمع خلفا دائما فهذا البيت لجميل : (الاغانى جـ ٤ ص ١١٤) .
شطره الاول أعرابى : ألا أيها الركب النيام ألا هبوا .
شطره الثانى محدث : أسائلكم هل يقتل الرجل الحب ؛ وكأنه لمخنثى العقيق .
وقد لقى كل الاعجاب حتى اليوم .
ونقصد نحن بصحة المعنى تفصيح العامى وملاءمته للنحو ، وسلامة التركيب الشعرى .

(٢) الاغانى جـ ٣ ص ١٤٢

تنفيذا فعليا عند صنع تشبيه «كأن مثار النقع ...» يقول بشار : «لم أزل منذ سمعت قول امرىء القيس فى تشبيهه شيئين بشيئين فى بيت واحد حيث يقول :

كأن قلوب الطير رطبا ويابسا لدى وكرها العناب والحشف البالى

أعمل نفسى فىتشبيه شيئين بشيئين فى بيت حتى قلت :

كأن مثار النقع فوق رؤوسنا وأسيافنا ليل تهاوى كواكبه (١)

فهو يقتدى بأمير الشعراء العرب فى التقنية البديعية (وهذا يفسر وصف بشار بأنه أول من فتح للمحدثين باب البديع) ، ومع هذا الاقتداء يظل التشبيه غير مسبوق فى قيمته الجمالية وابتداع صورته . ولكننا لو رجعنا لأمير آخر من أمراء الشعر الجاهلى وهو عمرو بن كلثوم ، وجدناه قد سبق بشارا فى هذا المعنى بزمن طويل اذ يقول :

تبنى سنابكها من فوق أرؤسهم سقفا كواكبه البيض المباتير (٢)

هنا أصل صورة بشار ، ولكن الفرق بينهما أن عمرو بن كلثوم يبنى خيمة سقفها سماء مفتوحة ، ومع ذلك فالصورة ميكانيكية تخلو من الحركة الايجابية ، حيث حول هنا حركة السنابك الأفقية الى عملية بناء ، ويصبح العمل الشعرى مجرد فانتازيا خالية من الدلالة الشعرية الغنية . أما صورة بشار فهى صورة ديناميكية بما فيها من حركة صاعقة فلو تخيلنا كم الكوارث التى يسببها تهاوى كواكب السماء فوق الارض ، وأيضا كمية النيران والاضاءة التى يبعثها ذلك التهاوى فى ظلمات الليل الذى تتسع المعركة باتساعه . ان تفكير بشار محدث لا يسيطر عليه رغبة الجاهلى فى وصف الخيل ، وانما يسيطر عليه عنف وعنجهية الفخر ، ومن ثم كان تكرار ضمير جماعة المتكلمين فى البيت سببا فى اثارة حرارة خاصة فى الصورة المليئة بالعنف . ومع ذلك فهى مرصوفة على نمط بيت امرىء القيس «كأن قلوب الطير ...» ، ومأخوذ فكرتها من عمرو بن كلثوم ، ولغتها محفورة على قوالب صيغ عامية تركيبية فجاء التشبيه غير مسبوق ، ونال حظا من الشهرة انتقلت الى مبدعه ، وكان هذا الحظ فيه شىء من المبالغة لأن الصورة بصرية تماما وصاحبها أعمى ! .

---

(١) نفسه ص ١٩٦

(٢) راجع مقدمة ديوان بشار ص ٦٢ .

وهناك شرط ثالث لأخذ الصيغ العامية وهو استعمالها كما يقول سائل بشار بعد تهذيب ألفاظها أى ضغطها وقصقصتها لتخلو من الحشو ، فمن المعروف أن صيغ العامية غير موروث الصيغ الشعرية ، فكثير فيها معد للثرثرة والافهام عن طريق الاطناب . وبالفعل ظهر كثير من الحشو فى أشعار المحدثين ، وكان اسحاق الموصلى يحمل عليهم لهذا السبب من ناحية ولذوقه المحافظ التقعيدى من ناحية أخرى ، ولهذا اشتد طعنه على بشار خاصة ، ويذكر أن كلامه مختلف لا يشبه بعضه بعضا . فقال له والد يحيى بن على أتقول هذا القول لمن يقول :

اذا كنت فى كل الأمور معاتبا صديقك ، لم تلق الذى لا تعاتبه
فعش واحداً أو صل أخاك فانه مقارف ذنب مرة ومجانبه
اذا أنت لم تشرب مرارا على القذى ظمئت ، وأى الناس تصفو مشاربه

ويعلق على بن يحيى : هذا الكلام الذى ليس فوقه كلام من الشعر ، ولا حشو فيه . فلم يعجب الامر اسحق ولج فى الخصومة معتبرا أنها أبيات مسروقة من المتلمس ، وهو اتهام على غير وجه حق(١) ! ويقوم ابن الاعرابى بنفس الامر دفاعا عن أبى العتاهية (٢) ويدفع رواة أبى نواس عنه غائلة نفس الاتهام (٣) . ومعظم من دفع هذه الاتهامات اختار من شعر هؤلاء قصائد ومقطعات تتسم بالنضج الفنى ، وتخلو من سقطات هؤلاء الشعراء ، وهى سقطات يقع فيها كل مغامر فى الهجوم على عالم جديد . ويحدثنا بشار نفسه (على لسان أشجع) وقد اجتمع مع أشجع هذا (وكان يأخذ عن بشار ويعظمه) ومع أبى العتاهية (فى أول أمره) فى مجلس المهدى . وقد أمر المهدى أبا العتاهية بالانشاد ففعل بينما بشار يستنكر أن يبدأ غيره . فأنشد .

ألا ما لسيدتى مالها أدلا فأحمل ادلالها
والا ففيم تجنت وما جنيت ، سقى الله أطلالها !
ألا ان جارية للامام قد أسكن الحب سربا لها
مشت بين حور قصار الخطا تجاذب فى المشى أكفالها
وقد أتعب الله نفسى بها وأتعب باللوم عذالها

---

(١) الأغانى ج ٣ ص ١٩٦ - ١٩٧
(٢) نفسه ج ٤ ص ١٤ - ١٥
(٣) زهر الآداب ج ١ ص ٢٥٤

فقال بشار : ويحك يا أخا سليم (مخاطبا أشجع) ! ما أدرى من أى أمر به أعجب : أمن ضعف شعره أم من تشبيبه بجارية الخليفة يسمع ذلك بأذنه حتى أتى على قوله :

أتته الخلافة منقادة اليه تجرر أذيالها
ولم تك تصلح الا له ولم يك يصلح الا لها
ولو رامها أحد غيره لزلزلت الأرض زلزالها
ولو لم تطعه بنات القلوب لما قبل الله أعمالها
وان الخليفة من بغض : لا اليه ليبغض من قالها

فقال بشار (ولا زال يخاطب أشجع) وقد اهتز طربا : ويحك يا أخا سليم ! أترى الخليفة لم يطر عن فرشه طربا لما يأتى به هذا الكوفى ؟ (١) .

ان التشبيب فى مطلع القصيدة المدحية يشبه مرقصات الأطفال كما يشبه «ربابة ربة البيت» و «يا صاحب المسح تبيع المسحا» ، ولكن المديح قد تجاوز الحد ، ولم يبعد كذلك عن العامية سوى فى وضعه فى مكانه من حسن انتقاء الصيغ فى التئامها لتحقيق المديح الرفيع الذى أراد الشاعر بتشبيبه أن يصل اليه ، وكأنه رغب فى التقليل من شأن التشبيب (٢) كى يأتى المديح أشبه بالمفاجأة المدهشة التى ينبغى أن تطير الخليفة عن فرشه ، ان الشرط الخاص بعدم الحشو قد يؤدى الى شىء من الحشو فى سبيل انجاز المغزى الأساسى من العمل الشعرى .

الشرط التالى لانتقاء الصيغ اللغوية هو تحقيق الظرف . وقد وصف جميع شعراء الحداثة فى الأغانى بالظرف . وهم يعمدون اليه ويعانون فى سبيل الوصول اليه . وقد رأينا أبا العتاهية يضع نفسه بين المخنثين كواحد منهم حتى يتحفظ كلامهم ويتعلم مكايدهم . ويدخل أبو نواس على يحيى بن خالد فيقول له أنشدنى بعض ما قلت فأنشده :

---

(١) الأغانى ج ٤ ص ٣٣ – ٣٤

(٢) فى رواية عن عمر بن العلاء أنه لما أثاب أباالعتاهية بسبعين ألف درهم حسدته الشعراء وقالوا لنا بباب الأمير أعوام «نخدم الآمال» ، ما وصلنا الى بعض هذا ! فاتصل ذلك به . فأمر باحضارهم ، فقال : بلغنى الذى قلتم وان أحدكم يأتى فيمدحنى بالقصيدة يشبب فيها فلا يصل الى المدح حتى تذهب لذة حلاوته ، ورائق طلاوته . وان أبا العتاهية أتى فشبب بأبيات يسيرة ثم دخل الى المدح ! ونفهم من ذلك سحر أبى العتاهية وفهمه لحاجة الممدوح المتلقى لشعره بما يتفق مع ما قلناه : زهر الآداب ج ٢ ص ٣٤٤ – ٣٤٥ .

انما أنا الرجل الحكيم بطبعه ويزيد فى علمى حكاية من حكى
أتتبع الظرفاء أكتب عنهم كيما أحدث من يحب فيضحكا (١)

ان صفة لاصقة بشعر الحداثة هى الميل الى الظرف ، وتحريك النفوس بذلك ، لأن جمهور المتلقين يميل الى المرح ، وما تشبيب أبى العتاهية بجارية للمهدى الا لون من الظرف ، قد يغضب المهدى اذا لم يتبعه جد فى المديح . ومن ثم فظرف هؤلاء الشعراء يمهد للجد ، وقد يرمز له ، وليس كما يحلو لكل مؤرخى الأدب فى العصر الحديث أن يصفوه بالمجون واللهو وما أشبه ذلك (٢) . المسألة أنهم أمام

---

(١) زهر الآداب ج ١ ص ١٧٢ ، وقد يتمادى المحدثون فى التظرف الى حد اعلان التزندق والتماجن والخروج على الدين تظرفا لا جدا ، ويكفينا مراجعة . شعر أبى نواس لندرك أن التماجن والاستهتار بالدين ليس الا أسلوبا فنيا تطلبه العصر أما الشاعر كانسان فهو شديد التدين والايمان بالله فانعكست عواطفه الدينية هذه بشكل مؤثر فى عدد من أشعاره ، ونورد نصا من الأغانى - بين نصوص كثيرة شبيهة - كعينة يكشف لنا سوء الفهم الذى وقعنا فيه بتقييم الشعر تقييما أخلاقيا ، وتقييم الشاعر الرجل أخلاقيا على أساس فنه :

كان الحاركى واسمه محمد بن زياد يظهر الزندقة تظارفا، فقال فيه ابن مناذر .

يا ابن زياد يا أبا جعفر أظهرت دينا غير ما تخفى
مزندق الظاهر باللفظ فى باطن اسلام فتى عف
لست بزنديق ولكنما أردت أن توسم بالظرف

فالظرف خصيصة أسلوبية وليست أخلاقية ، وهذا ما يفهمه ابن مناذر الشاعر الممارس لنفس الأسلوب (الأغانى ج ١٨ ص ١٨٢) .

وابن مناذر شاعر فصيح مقدم فى العلم باللغة ، وامام فيها ، وقد أخذ عنه أكابر أهلها ، وكان فى أول أمره يتأله (يتنسك) ثم عدل عن ذلك وهجا الناس وتهتك وتخلع (الأغانى ج ١٨ ص ١٦٩) . وهذا الحكم حكم على الشاعر من الشعر ! .

(٢) ليس المؤرخون المحدثون وحدهم يفعلون ذلك ، فهم قد تابعوا القدماء فى ذلك من مؤرخين ومتلقين ، وعلى رأس المتلقين السلطة . ولما كان هذا مطلبا جماهيريا فان الشعراء أنفسهم انطلقوا الى اطلاق المجانة على شعرهم للتجاوب مع الذوق الاحتفالى المرح الساخر . ويحبس أبو نواس بسبب اتهامه بالمجون (شرب الخمر) عندما نشب الخلاف بين المأمون وممدوحه الأمين . فقد شهر المأمون بشاعر أخيه الامين «أبى نواس» ، وتخلصا من الاتهامات أمر الأمين بحبس أبى نواس فشكا بهذه الأبيات :

يارب ان القوم قد ظلمونى وبلا اقتراف معطل حبسونى
والى الجحود بما عليه طويتى ربى اليك بكذبهم نسبونى
ما كان الا الجرى فى ميدانهم فى كل خزى والمجانة دينى
لا العذر يقبل لى ويفرق شاهدى منهم ولا يرضون حلف يمينى

فقوله «المجانة» اشارة الى أنه مجرد مذهب فنى أعجبهم «جريا فى ميدانهم فى كل خزى» ، جاحدين بما عليه طويته من صدق دين ، فأبو نواس الرجل ليس بأبى نواس الشاعر ، فالشعراء يقولون مالا يفعلون . فظرف الشاعر تماجن فنى وليس مجونا ، وهو ما رفعه وخلده فى عالم الشعر ، وهو ظرف كله جد . وأما الحكم الأخلاقى الذى أدخله السجن فلم يكن الا البلاء المبين الذى يحل بالفنانين أمام لعبة السياسة الميكافيلية غير الأخلاقية ، التى تجعل الشاهد يفرق ذعرا ، وتحرم المنكر من حقه فى اليمين .

جمهور مختلف فى دولــة مزدهرة يبحث الجميع فيها عن المرح فى ظـل جو من التفاؤل النسبى والحرية التى قد يفقدها الشعراء بين الحين والحين لكنها كانت ملكا لجمهور المتلقين على الدوام .

ومن هنا يأتى الشرط الأخير لاستخدام الصيغ وهو التجريب بحثا عن مخرج من أزمة ضيق أفق التمرد والتجديد دائما داخل العروض العربى والقيم السائدة، وقد أدى التجريب الى لم شعث الحداثة مع القدم ، لكن فى جو محدث .

ولا نشك أن كل شاعر محدث قد مثل التدفق التلقائى الارتجالى تارة والتحكيك تارة أخرى والطريق الوسط بين هذا وذاك تارة ثالثة كما رأينا أمثلة لذلك فيما سبق من الصفحــات ولكنهم جميعا بلغــوا من الجرأة الى تجـريب شىء جــديد وسلكوا فى ذلك طريقا طويلا .

الحداثة (التجريب)

اننا قد نقتصر على استعراض أسلوب واحد من أساليب التجريب بشىء من التفصيل واذا تجاوزناه الى غيره فسيكون على سبيل الاشارة والاجمال .

وأبرز أساليب التجريب الذى سنتناوله بأكبر قدر من التفصيل هو أسلوب لم يقم على أى أساس سابق له ، ولم يحاك أسلوبا آخر قد سبقه . ولعل هذا الأسلوب قد نشأ مرتبطا بعدد من الاسباب التى ليس لدينا المصادر الكافية لاكتشافها ولكن يمكن أن نقترح ثلاثة أسباب لنشأته .

السبب الاول هو ازدهار الموسيقى والحياة الاحتفالية بشكل تجاوز كل الحدود التى يمكن أن نتصورها فى مدينة بغداد على مدى ثلاثــة قرون بعد انتهاء المــائة الاولى من الهجرة وقد أهدانا هذا الازدهار أعظم كتاب موسوعى فى الفن والأدب والحضارة فى العصور الوسطى وهو كتاب الأغانى ، وهذا الوصف لذلك الكتاب صادق رغم أنه اقتصر على فن العرب وأدبهم وحضارتهم ، بمعنى أننا لن نأمل أن نرى كتــابا مثلــه فى أى حضارة أخرى عــاصرت الحضارة العربية فى عصور احتكارها للتفوق فى تلك العصور الوسطى . ولا نريد أن ندخل فى أساليب ازدهار الموسيقى والحياة الاحتفالية فى تلك المدينة (وربما فى مدن أخرى فى العراق ومصر والشام) ، ولكننا نعتقد أنها ارتبطت بحركة ازدهار عامة اقتصادية وقدر كبير من التسامح واتساع الأفق بمقاييس العصور الوسطى لهذين المصطلحين .

أما السبب الثانى فهو جرأة شعراء الحداثة واستجابتهم لاحتياجات العصر بجانب بحثهم الدائب وربما اليائس فى تجاوز القيود الفنية الصارمة للشعر العربى الذى ورثوه كتركة مقدسة تمثل المصدر الأهم للغة العربية التى نزل بها القرآن من ناحية ، ومن ناحية أخرى تمثل وثيقة هامة فى تاريخ العرب القبلى وغير القبلى بجانب مثلهم وتقاليدهم . ومن ثم فالخروج على عمود الشعر كان أشبه بالارتداد عن الدين عند الكثير .

واذا دخلنا الى الحديث عن السبب الثالث لانبثاق ذلك الأسلوب الأبرز للتجريب فهى الصدفة التى لم تكن تنجح فى أداء دورها لولا السببان السابقان .

والحديث عن تلك الصدفة يفتح الباب فورا لعرض هذا الأسلوب الأبرز . كانت تلك الصدفة هى ليلة من ليالى الحياة الاحتفالية التى شهدها بشار مع جارية مغنية لصديق له ، طلبت منه تسجيل تلك الليلة فى شعره ليبدأ أسلوب جديد، وربما نوع أدبى وليد ، قد يترك أثرا لا يمحى فى تاريخنا الأدبى القديم كما سنرى .

ينقل لنا صاحب الأغانى هذه القصة . يحكى حماد بن اسحق عن أبيه قال : «كانت بالبصرة قينة لبعض ولد سليمان بن على ، وكانت محسنة بارعة الظرف ، وكان بشار صديقا لسيدها ومداحا له . فحضر مجلسه يوما والجارية تغنى ، فسر بحضوره حتى سكر ونام ، ونهض بشار ، فقالت : يا أبا معاذ ، أحب أن تذكر يومنا هذا فى قصيدة (*) ، ولا تذكر فيها اسمى ولا اسم سيدى ، وتكتب بها اليه ، فانصرف وكتب اليه :

(*) تحكى قصة عن الرشيد ، حيث مر بجارية سكرى ، فراودها عن نفسها ، فقالت له : فى غد ! وفى الغد طلب انجاز وعدها فقالت له : أما علمت أن «كلام الليل يمحوه النهار» فطلب الرشيد من الرقاشى وأبى نواس ومصعب (شعراء الكوفة) : ليقل كل منكم شعرا يكون آخره «كلام الليل يمحوه النهار» ففعلوا . الرقاشى قال قطعة آخرها :

اذا استنجزت منها الوعد قالت : «كلام الليل يمحوه النهار»

ثم انهى مصعب مقطوعته :

فلما جئت مقتضيا أجابت «كلام الليل يمحوه النهار»

ثم أخيرا أبو نواس وحكى الأمر كأنه كان مع الرشيد :

وخود أقبلت فى القصر سكرى ولكن زين السكر الوقار
وهز المشى أردافا ثقالا وغصنا فيه رمان صغار
وقد سقط الردا عن منكبيها من التخميش وانحل الازار
فقلت الوعد سيدتى فقالت : «كلام الليل يمحوه النهار»

(العقد جـ ٧ ص ١٠٤) واقتراح الرشيد يشبه اقتراح القينة ، ولكنهم يبنون النص على «كلام» نثرى ، وليس على أصوات شعرية .

١ – وذات دل كأن البدر صورتها
باتت تغنى عميد القلب سكرانا :

٢ – (أن العيون التى فى طرفها حور
قتلننا ثم لم يحيين قتلانا)

٣ – فقلت أحسنت يا سؤلى ويا أملى
فاسمعينى جزاك الله احسانا :

٤ – (يا حبذا جبل الريان من جبل
وحبذا ساكن الريان من كانا)

٥ – قالت فدتك النفس أحسن من
هذا لمن كان صب القلب حيرانا :

٦ – (يا قوم أذنى لبعض الحى عاشقة
والأذن تعشق قبل العين أحيانا)

٧ – فقلت أحسنت أنت الشمس طالعة
أضرمت فى القلب والأحشاء نيرانا

٨ – فأسمعينى صوتا مطربا هزجا
يزيد صبا محبا فيك أشجانا

٩ – ياليتنى كنت تفاحة مفلجة
أو كنت من قصب الريحان ريحانا

١٠ – حتى اذا وجدت ريحى فأعجبها
ونحن فى خلوة مثلت انسانا

١١ – فحركت عودها ثم انثنت طربا
تشدو به ثم لا تخفيه كتمانا :

١٢ – (أصبحت أطـوع خلق الله كـلهم
لأكـثر الخلـق لى فى الحب عـصيـانا)

١٣ – فقلت أطربتنـا يا زين مجلسنـا
فـهـات انـك بـالاحـسـان أولانـا :

١٤ – (لا يقتـل الله من دامت مـودتـه
والله يقتـل أهـل الغدر أحيـانا (١))

ان هذا النص الفريد يرويه لنا المغنى الأكبر اسحاق الموصلى (٢) ، وهذا يربط النص بالموسيقى والغناء ، ويكشف عن اعجاب اسحاق الموصلى بـه ، ونفهم من أنه لم يتعود رواية أشعار بشار أو الغناء بها ، وعلى العكس فقد تعود على مهاجمة بشار ومعه كل الشعراء المحدثين ولا سيما أبو نواس . فلماذا يروى اسحق هذا النص عن بشار اذا لم يكن معجبا به باعتباره جنسا أدبيـا لا نظير له فى الأدب السابق عليه .

كذلك هذا النص يثير مشكلة علينا أن نحلها أو على الأقل نقترح حلا لها . اننا أمام خمسة أبيات مضمنة داخل النص . هل ضمنها بشار نصه اعتباطا أم أنها أصوات غنت بها القينة فى الليلة التى طلبت تسجيلها بكاميرا الفيديو فى عصرها ، وهى الشعر ؟ ان الحل الذى أقترحه والـذى يفرضه علينا الأخذ بحرفية حكاية اسحق الموصلى للحدث هو أن الأبيات تمثل أصواتا غنتها الجارية فى هذه الليلة المشهودة التى خلدها النص حتى كتـابة هذه الكلمات ، ولعله سيخلدها الى أبد الآبـدين .

---

(١) الأغانى ج ٣ ص ١٦٦ – ١٦٧

(٢) سيأتى الحديث عن اسحق فى صفحات قادمة من هذا البحث لكننا عثرنا على مقطوعة من شعره يضمنها شعرا لغيره على نمط مقطوعة بشار ، وأسلوب أبى نواس من بعد ، لكن التضمين غريب حيث يشغل مساحة أكثر من شطر وأقل من بيت . ويأتى التضمين فى أول المقطوعة التى تقول :

ائـن تـغـنت للشـرب للكـرام (ألا ... رد الخـلـى جمال الحى فـافتـرقوا)
وقيـل أحسنت فـاستدعـاك ذاك الى ... مـا قلت ويحـك لا يذهب بك الخرق
وقيـل أنـت حسان النـاس كـلهـم ... وأين الحسان ؟ فقد قالوا وقد صدقوا
فمـا بهـذا تـقـوم النـادبـات ولا ... يثـنى عليك اذا مـا ضمك الخـرق

ومن المفيد أن هذه الابيات نفسها تروى لابن المنذر العروضى وللأصمعى (الاغانى ج ٥ ص ٣٨٥) وانتساب المقطوعة لأكثر من شاعر (مع ترجيحنا نسبتها لاسحق) تعنى انتشار هذا الاسلـوب بعد بشار ، وان كانت قد ضاعت النصوص ، لسقوطها فى نظر المحافظين الذين يؤرخون للأدب .

ويأتى سؤال هام – لو قبلنا هذا الاقتراح على سبيل الافتراض ، لماذا غنت القينة خمسة أصوات مختلفة على خمسة أشعار من نفس الوزن ونفس القافية ؟ ان البيتين ٢ ، ٤ لجرير أما الأبيات الثلاثة الباقية ٦ ، ١٢ ، ١٤ فأولها لبشار تأكيدا والبيتان الآخران نظن أيضا أنهما له . وعليه فنحن نتوقع أن بشار اقترح على القينة أن تغنى أشعاره على لحن البيت رقم (٢) وهو من الأصوات المائة المختارة فى الاغانى ، ومثل هذا الكلام ينطبق على بيت جرير رقم (٤) الذى لم يرد فى تلك الأصوات ، ولا أشك فى أن مثل هذا البيت يهمل من المغنين فى العصر العباسى الذى لم يترك شعرا فى هذه الدرجة من الرقة والغنائية دون أن يغنيه ، ومع ذلك اذا كان وقد حدث اهماله فلا بأس أن يدخل فى لحن البيت (٢) وهو بنفس الوزن والقافية .

فاذا كان الغناء قد تم هكذا بناء على اقتراح بشار على القينة أو حتى مجاملة من القينة لبشار ، فان هذا هو السبب فى سرور سيدها بحضور بشار . وكأن بشار يخطط لهذا النص يضمنه أبياتا لجرير وأخرى له يتم غناؤها على صوت واحد ، وربما على ألحان مختلفة وضعتها القينة البارعة المحسنة لأشعار بشار . وفى الحالتين فان الموسيقى هى صاحبة الفضل فى خروج العمل الشعرى هذا الى حيز الوجود فهى سابقة عليه ، وحافزة على نظمه .

كذلك يجدر أن نضع موضع الاعتبار وصف هذا النص – حسب حكاية اسحق – بأنه قصيدة . وهذا يعنى فورا شكلا مستحدثا للقصيدة العربية ، يبدأ باللحن وبأشعار سابقة توزن عليها القصيدة . من الصحيح أن قصيدة المعارضة تنطبق عليها نفس القاعدة ، لكنه انطباق جزئى ، فلا تدخل الموسيقى فى التخطيط لنظم قصيدة المعارضة . وهذا الشكل أيضا مستحدث لتوفر عناصر أخرى فيه تثير الانتباه . أولها هو الاهمال التام لعمود الشعر وأقسام القصيدة كما نعرفها، وثانيها العلاقة بين الأبيات المضمنة وبين باقى أبيات القصيدة . انها علاقة يتم اختلاقها اختلاقا فالوصول الى البيت المضمن يحدث وثبا واستطرادا لو استعملنا عبارة ابن سناء الملك المصرى فى دار طرازه عند وصفه علاقة الخرجة فى الموشح بما سبقها من أبيات . وثالث العناصر المشار اليها هو أن هذه العلاقة الوثبية تقوم على استعمال الأفعال الآتية :

بين البيتين ١ ، ٢ ——— تغنى .
بين البيتين ٣ ، ٤ ——— فاسمعينى .
بين البيتين ٥ ، ٦ ——— قالت .
بين البيتين ١١ ، ١٢ ——— تشدو .
بين البيتين ١٣ ، ١٤ ——— فهات .

فكأن ثلاثة أبيات على لسان «الفتاة القينة» بشكل صريح ومباشر ، بينما لدينا بيتان أيضا على لسانها بشكل غير مباشر بناء على طلب العاشق . ان العلاقة بين الأبيات المؤلفة وتلك المضمنة تشبه العلاقة التى تقوم بين البيت الأخير والخرجة فى الموشحة الاندلسية ، وربما هى نفس العلاقة بين كل بيت وقفله ، فقد كانت فى عدد من الموشحات تكرارا لعلاقة البيت الأخير والخرجة .

ان هذا النص يكاد يكون يتيما فيما بقى لدينا من شعر بشار . ولكن هذه التجربة الفريدة هل ذهبت هباء منثورا أو بدون صدى ؟ أظن أن صداها قد رن عبر الزمان والمكان ، قويا لا يكاد يتوقف أثره حتى اليوم . لكن يعنينا أن نفتش فى أشعار بشار لنبحث عن صدى لها ولو كان واهنا .

ان عند استعراض الذى حفظ من أشعار الرجل لن نجد الا الصورة التى عهدناها فى الصفحات السابقة عنه . آخر المحافظين الكبار وأول المحدثين وفاتق الطريق أمامهم فهو الأب المنجب الذى تجمعت فيه كل مقدمات الحداثة فى العصر الأموى وكل بقايا الأوائل . ولكننا سنفاجأ بمرثية له يقدم لها كتاب الأغانى هكذا «كان لبشار خمسة ندماء ، فمات منهم أربعة ، وبقى واحد يقال له البراء ، فركب فى زورق يريد عبور دجله فغرق ، وكان المهدى قد نهى بشارا عن ذكر النساء والعشق ، فكان بشار يقول : ما خير فى الدنيا بعد الأصدقاء ، ثم رثى أصدقاءه بقوله (ثم يورد القصيدة (١)) . وهى قصيدة رثاء غير عادية بكل معايير التقييم، فهى لرثاء خمسة أصدقاء آخرهم مات قريبا من نظم القصيدة ، بل انه الحافز المباشر لنظمها ، وهو آخر الخمسة الراحلين . اننا نتوقع موت الأصدقاء واحدا بعد الآخر على مدى زمنى متطاول لا يهم أن يكون عاما أو عشرة أعوام لكنها تجربة فاجعة تتكرر ، فيعمق الاحساس بها ، وعند التكرار الخامس للتجربة ، لا يبقى الا اعتباره الضربة قبل الأخيرة ، فسادس الخمسة هو بشار نفسه . ولهذا فان احساسه الفاجع سيكون ذاتيا فهو اذ يرثى أصدقاءه فهو يرثى نفسه فى المقام الأول . ويدعم هذا الاحساس مروره بفترة من معاناة القمع الذى أنزلته السلطة عليه ، بحرمانه من حريته الفنية بمنعه من الغزل تحت التهديد بأقسى أنواع العقوبة .

وكما تستدعى آخر تجربة حياتية فاجعة ما قبلها من تجارب ، فان القمع الفنى سيستدعى ما قبله من حرية فنية أبدعت قصيدة «وذات دل» تلك النونية القافية

---

(١) الأغانى ج ٣ ص ٢٣٤ - ٢٣٦ ، وقد نقلها عن الاغانى محقق ديوان بشار ص ١٩٥ - ٢٠٠ (ج ٤) .

مع غيرها من ألوان الممـارسة الفنية للحريـة وهذان الاستدعاءان فى تصورى سيلتئمان فى قصيدة تعد من فلتات الشاعر التى تسبق العصر وان كانت من صنع أحزانه : أنها قصيدة الرثاء هذه التى نتصور أن فيها صدى لنونية «وذات دل» ، وهو أبرز ما فى القصيدة من أثر تقنى واضح لعمل سابق لبشار ، ثـم بعد ذلك تفترق تقنيه القصيدة عن أيه مرثية سابقة لها فى التراث العربى ، وربما عن كل قصيدة للرثاء فى العصر العباسى .

القصيدة هى :

١ — يـا «ابن موسى» مـاذا يقول الامـام
فى فتـاة فى القـلب منهـا أوام

٢ — بـت مـن حـبـهـا أوقـر بـالـكـأس
ويهفـو عـلى فـؤادى الـهيـام

٣ — ويـحـهـا كـاعـبـا تـدل بـجـهـم
كـعـثـبـى كـأنـه حـمـام

٤ — لـم يـكـن بـيـنـهـا وبـيـنـى الا
كـتـب الـعـاشقـين والأحـلام

٥ — يا «ابن موسى» اسقنى ودع عنك سلمى
ان سلمـى حمـى وفى احـتشام

٦ — رب كـأس كـالـسلـسـبـيـل
تعلـلت بها والأنـام عنـى نيـام

٧ — حـبـسـت لـلشراة فـى بـيـت رأس
عتـقت عـانسا عليهـا الختـام

٨ — نـفـحـت نـفـحـة فـهـزت نـديمى
بنسيـم وانشـق عنهـا الزكـام

٩ — وكـأن الـمـعـلـول مـنـهـا اذاراح
شـج فـى لـسـانـه بـرسـام

١٠ - صدمته الشمول حتى بعينيه
انكسار وفى المفاصل خام
١١ - وهو باقى الاطراف حيت به الكأس
وماتت أوصاله والكلام
١٢ - وفتى يشرب المدامة بالمال
ويمشى يروم مالا يرام
١٣ - أنفدت كأسه الدنانير حتى
ذهب العين واستمر السوام
١٤ - تركته الصهباء يرنو بعين
نام انسانها وليست تنام
١٥ - حن من شربة تعل بأخرى
وبكى حين سار فيه المدام :
١٦ - كان لى صاحبا فأودى
به الدهر وفارقته عليه السلام !
١٧ - بقى الناس بعد هلك نداماى
وقوعا لم يشعروا ما الكلام
١٨ - كجزور الأيسار لا كبد فيها
لباغ ولا عليها سنام
١٩ - يا «ابن موسى» فقد الحبيب على العين
قذاة وفى الفؤاد سقام
٢٠ - كيف يصفو لى النعيم وحيدا
والأخلاء فى المقابر هام
٢١ - نفستهم على أم المنايا
فأنامهم بعنف فناموا

٢٢ - لا يـغـيـض انسجـام عيـنى عليـهم
انمـا غـايـة الحــزين السجام

تنقسم القصيدة الى ثلاثــة أقسام ؛ غزل ، وخمر ، وبكــاء ! والأقسام الثلاثة رثاء بالغ الحزن . القصيدة كلها حوار الى ابن موسى يتداخل فيها الغزل والخمر تداخلا يجعل كلا منهما يؤدى الى الآخر ، فالغزل - ولا أخال الا أن الشاعر قد حلق فى آفاق الرمز لطبيعة التجربة التى يعانيها ، فهى ليست مناسبة ولا حدثا عابرا ولكنها تكاثف فاجعة الموت خمس مرات - يشير الى فتاة لا يستطيع الامام منعه من التشبيب بها ، انها الحيــاة التى يتعطش اليها ولكنها تولى عنه ، فبات يواسى ويهدأ «بالكأس» ومع ذلك فيهفو على فؤاده الهيام بها ، فيصرخ :

ويحهـا كـاعبـا تـدل بجهم كـعثـبى كـأنـه حمـام

وهذا البيت من أعجب الأبيــات فى السياق العــام : «الرثاء» ، وفى السيــاق التركيبى الشعرى ، حيث أنه :

٤ - لم يكن بينهــا وبينى الا كتب العــاشقين والأحلام

وفى السياق الدلالى أيضا فتشبيه «زينة المرأة البــارزة» - ويأتى البروز من دلالة : كاعب ، جهم ، كعثبى - بالحمام . فدخول الحمام تجرد من الثياب ومن كل شىء . فالدنيا تدل عليه بزينتها لكنه ان دخلها أو تمتع بها تجرد من كل شىء ، وأدرك قصر تلك التجربة . ورغم قصر هذا المرور ، فقــد تدل الحياة عليه بــه فتحرمه ، فيحيا دون حياة . ومن ثم فالعلاقة وهم مثل كتب العاشقين والأحلام واستخدام الفعل «لم يكن ... الا» اشارة الى الماضى الذى اقتصر بالقصر (بالا) على وهم .

ومن ثم ينتهى الغزل بفعل الأمر «دع» مسبوقا بفعــل الأمر «اسقنى» والاول معطوف على الثانى فكأن الشرب خروج من الحياة لأنها «حمى» تحيط به السلطة من ناحية ، ومن ناحية أخرى فعند الشاعر «احتشام» بادراك فجيعة الموت التى أخذت أصدقاءه جميعا وكأنها تقول له «جاء دورك» ! وهنا فى النص لمحة تكــاد تفسر من هو ابن موسى الذى توجه اليه القصيدة كلها . الفعل دع يــأتى هكذا «دع عنك» ، وصاحب النص يريد «دعنى من» أو «دع عنى» وهنا ينطبق ابن موسى على الشاعر فالقصيدة مناجاة داخلية .

ويأتى قسم الخمر كاستجابة للأمر «اسقنى» ويبدأ :

٦ - رب كــأس كــالسلسبيــل تعللت بها والأنام عنى نيــام

والفعل «تعللت» المبنى للمعلوم يرادف الفعل «أوقر» المبنى للمجهول وكلاهما يتم بفعل «الكـأس» سواء كانت معرفة تعريفـا أشبه بالنكرة فى الغزل أو منكرة تنكيرا أشبه بالمعرفة هنا ، أما قوله «والأنام عنى نيـام» فتترادف مع الشطرة الثانية من البيت رقم (٢١) .

نفستهم عـلى أم المنـايـا فأنـامتهم بعـنف فنـاموا

واذا كان الامر كذلك فالكأس رمز لأم المنايا ، وهو رمز بالغ الدقة فالكأس هنا «الأم» والخمر هى المنايا . والفتاة فى الغزل هى بمعنى ما الأم فكأن الحياة هى «أم المنايا» وهى الكأس . ولهذا فالخمر تفعل معه شيئا يشبه الحياة مرة والموت مرة أخرى . والحدثان متزامنان ، وفعل الحياة أزلى ويفتح الشهية :

٧ – حبست للشراة فى بيت رأس عتقت عانسا عليها الختـام

٨ – نفحت نفحـة فهزت نـديمى بنسيم وانشق عنها الزكـام

والمـوت :

١٠ – صدمتـه الشمول حتـى بعيـنيـه

انـكسار وفـى الـمفـاصـل خـام

١١ – وهو باقى الاطراف حيت به الكأس

ومـاتـت أوصـالـه والـكـلام

وأما تزامن الفعلين فهو فى البيت بين الموت والحياة :

٩ – وكـأن الـمـعلـول منـهـا اذاراح

شـج فـى لـسـانـه بـرسـام (١)

أما الابيات من ١٢ – ١٥ ، فهى تؤكد ما سبق فالمال والدنانير تفنى فى شرب الخمر ولا يبقى الا «السوام» أى بقايا الحياة أو الصحوة التى تسبق الموت وهى ترادف «يروم مالا يرام» أى يريد الحياة فيجد الموت وهو مالا يرام ، وهو أيضا يرادف الخلود فنحن نروم الخلود فـلا نجد أنفسنا تروم الا الموت . أما تزامن الموت والحياة تمهيدا لانفراد الموت بنا :

تركته الصهبـاء يرنو بعين نـام انسانها وليست تنام !

(١) الحالة تشبه أعراض الاحتضار .

ويصل بنا قسم الخمر من القصيدة الى علاقتها المباشر بالقصيدة النونية «وذات دل» ، حيث ينتهى هذا القسم بالبيت :

حن من شربة تعل بأخرى (١) وبكى حين سار فيه المدام :

والفعل بكى (٢) هنا يرادف غنى أو قال أو أسمع (فى نواح وتعديد) وهى نفس الأفعال التى سبقت الأبيات المضمنة فى نونيه «وذات دل» . ويأتى بعد «بكى» الرثاء المباشر الذى لا يختلف عن أى رثاء معروف فى الشعر العربى والذى يبدأ بقوله :

١٦ – كان لى صاحبا فأودي به الدهر وفارقته عليه السلام !

ولا يكاد يختلف الا فى البيت :

٩ – وكأن المعلول منها اذاراح شج فى لسانه برسام

والاختلاف اليسير هنا يأتى من توجيه الحديث لابن موسى الذى بدأت القصيدة موجهة اليه وانتهت هكذا مناجاة له . فكأن الخروج الى هذا الرثاء المباشر بعد الفعل «بكى» كان وثبا واستطرادا ظاهريا مثل انقسام القصيدة

---

(١) من عناصر الرمزية «حن من شربة تعل بأخرى» فالشربة هنا موت واحد من ندمائه ، وتعل بأخرى موت آخر ... وهكذا يأتى الحنين الى السابقين بموت اللاحق فى تعميق لحدث الفاجعة . ويمكن وبط الفعل «تعل» بالفعل «تعللت بها» (بيت ٦) فالفعلان يمكن أن تنطبق دلالتهما ومتعلقهما الذى يعقب الباء ، وبهذا تحمل كلمة «كالسلسبيل» دلالة تنبع من تصويتها وليس من معناها ، فالصوت يوحى بالتسلسل (حسب تأويل كامل للنص لا يتسع له المقام) .

(٢) يشبه استخدام «بكى» هنا استخدامها (بمعنى قال) فى المقطوعة التالية لدعبل (الاغانى جـ ٢٠ ص ١٤٤) :

بكى لشتات الدين مكتئب صب وفاض بفرط الدمع من عينه غرب :
وقام امام لم يكن ذا هداية فليس له دين ، وليس له لب
وما كانت الأباء تأتى بمثله يملك يوما أو تدين له العرب
ولكن كما قال الذين تتابعوا من السلف الماضين اذ عظم الخطب
ملوك بنى العباس فى الكتب سبعة ولم تأتنا عن ثامن لهم كتب
كذلك أهل الكهف فى الكهف سبعة خيار اذا عدوا وثامنهم كلب
وانى لأعلى كلبهم عنك رفعة لانك ذو ذنب وليس له ذنب
لقد ضاع ملك الناس اذ ساس ملكهم وصيف وأشناس ، وقد عظم الكرب
وفضل بنى مروان يثلم ثلمة يظل لها الاسلام ليس له شعب

وهنا يهجو المعتصم ثامن خلفاء بنى العباس ، ونلاحظ أن لفظ «قال» حل فى الدلالة محل لفظ «بكى» فى مطلع النص ، وانتقل البكاء من «المكتئب» الى السلف ، وأن عدد الأبيات التى جاءت بعده حول موضوع النص بشكل مباشر قريب من عدد أبيات بشار وبنفس الاسلوب ، وان اختلف نص دعبل بأن المقدمة مباشرة الدلالة أيضا الا أنها لحت للمهجو فتصرح به بعد «قال» .

– أيضا ظاهريا – الى الثلاثة أقسام ، أما فى العمق فان هذا القسم جعل الزمن فى القصيدة حقيقة ماثلة ، وأشبه فى ذلك الكورس فى المسرح الاغريقى يعلق ويفسر وينفصل ليتصل ، وأظن هذا شأن الخرجة فى الموشحة .

كان هذا شأن تجربة بشار مع الجارية وصداها فى شعره ، تبقى نقطة تحتاج لتوثيق وهى كيف نعرف أن قصيدة الرثـاء هذه قد جاءت بعد تجربة بشار مع الجارية المرصودة فى القصيدة النونية «وذات دل» ؟ لا يمكن تـوثيق ذلك بحـال بسبب أن أشعار بشار غير مرتبة تاريخيا ، ولكننا يمكن أن نقسم حياة بشار الى قسمين : قسم طويل متطاول مارس فيه حريته المتغزلة ، والقسم الآخر حرم فيه من الغزل . ومن الواضح أن نونية «وذات دل» تنتمى الى القسم الاول من حياته بينما ميمية الرثاء التى حللناها تنتمى الى القسم الثانى ، فهى بلا شك التـالية والمتأثرة بسابقتها .

واذا كان صدى تجربة بشار السابقة محدودا فى شعره الذى وصلنـا ، فان صداها عند تلميذ له قد تجاوز الحد وصار مستشريا فى معظم شعره حتى تحول نمط نونية «وذات دل» عند أبى نواس – هذا التلميذ النـابغة – الى نوع أدبى جديد فى الشعر الغنائى العربى ، أو على الأقـل الى أسلوب غلب عـلى شعر ذلك الشاعر وحمله الى آفـاق فيما أظن سوف تثمر ثمرتها فيمـا بعد فى أرض بعيدة وجديدة هى الاندلس بعد انتكاسة التيار المحدث فى الجيل التالى لجيل أبى نواس وأبى العتاهية ، وهما أهم شاعرين محدثين .

اننا نجد أن أبا نواس قد نظم – حسب احصائنا – ٥٣ مقطوعة وقصيدة على نمط نونية «وذات دل» . وفوق ذلك فـان هذا النمط سيسرى كـأسلوب عديد التجليات فى معظم شعر هذا الشاعر . ونكـاد نعثر على واحدة من هذه الاعمال الثلاثة والخمسين تعيد – بشكل ما – النونية حتى نكـاد نحس بنفس الروح والأصوات داخلها ، واليكم هذه القصيدة النواسية التى استلهمت روح النونية وأسلوبها مع اختلاف هام يعمق التجربة ويتسع بها الى المدى الذى ربما ود بشار الوصول اليه (١) :

ومعتـد بـالـذى تحـوى أنـاملـه   من كـأس منتخب لـم يثنـه الملـل
لـكـن تحـاجـز عنهـا أن تعجـزه   بيـن النـدامى فـلا عـذر ولا علـل

---

(١) الديوان م ٦٧٣ ص ٢٣٢ – ٢٣٣ .

نبهتـه بعـد مـا حـل الـرقـاد لـه   عقـداً مـن الشكـر الا أنـه ثـمـل
فقلت : كأسك خذها ! قال محتجزاً :   «حسبى الذى أنـا فيه أيها الرجـل»
ثـم استـدار بـه سكر ، فمـال بـه   فقـمت أسعـى اليـه وهو منجدل
قـد دبـت الخمـر سراً فى مفـاصله   فمـات سكراً ، ولكن حاطـه الأجـل
فـلـم أزل أتـفـداه وأرفـعـه   عن وهدة الأرض ، والنشوان محتمل
حتى أفـاق وثـوب الليـل منخـرق   وغـار نجم الثريـا واعتـلى زحـل
فقلت : هـل لك فى الصهباء تأخذهـا   من كف ذات هن ، فـالعيش مقتبـل
حيريـة كشعـاع الشمس صـافيـة   يحيط بـالكـأس من لألائهـا شغـل
فقـال هـات واسمعنـا على طرب :   «ودع هـريرة ان الـركب مرتحـل»
فـأحسنت فيـه لـم تحـرم مواقعـه   والكـأس فى يدهـا فى جوفهـا خلـل
ثـم استهشت الى صـوت تملحـه :   «انـا محيوك فـاسلم أيهـا الطلـل»
فمـا تمـالكت عيـنى أن تبـادرهـا   دمعـى وعـاودهـا من دلهـا خبـل
فقال أحسنت ما تدعين ؟ قـالت لـه :   «منكوسه لبق هـذا هـو المـثـل»
فطـار وجدابهـا والخمر يأخـذهـا   وقال : هاتى ، فأنت العيش والأمل :
«ان العيـون التى فى طرفهـا مرض»   فـرجعتـه بـلحن وقـعـه شـكـل
فـخـر معتـجـزا مـمـا تـرادفـه   منهـا ، وقلت لها أحسنت يا قبـل !
فاستخجلت فتـبدى الورد يضحك فى   خد أنيق لهـا ، يـا حبـذا الخجـل

والمشترك بين هذه القصيدة ونونية بشار أوضح من أن نشير اليه ويكفى أن كليهما ضمن نفس البيت لجرير مع اختلافين : أن أبا نواس أخذ شطرة واحدة دون البيت كله كما فعل بشار ، وأن هذا الاخير اختار رواية « ... فى طرفها حور» بينما الاول اختار الرواية الثانية « ... فى طرفها مرض» . ثم بعد ذلك ضمن أبو نواس شطرة واحدة وأولى أيضا من الأعشى «ودع هريرة ...(١) » ومن الشاعر

---

(١) «ودع هريرة ... » من مدن معبد السبعة التى بناها عسيرة المرقى مثل الحصون السبعة التى فتحها قتيبة بن مسلم والى خراسان رغم استحالة اختراق حصونها - راجع الاغـانى ج ٩ ص ١٣٧ ، العقد ج ٧ ص ٢٣ .

الاسلامى القطامى «انا محيوك ...» ، والشطرة الاخيرة المضمنة أظنها من شعر أبى نواس نفسه . ونحن نعرف أن فى شعر جرير المضمن صوتـا ، كذلك «ودع هريرة» و «أنا محيوك» بهما صوتان مشهوران . أما شطرة أبى نواس فهى على مقياس الشطرة الثانية من «ودع هريرة» : «وهل تطيق فراقا أيها الرجل» .

ونحن لا نشك بعد اطراد الظاهرة التى بدأت عند بشار لدى شاعر هام وهو أبو نواس فى أن التجربة تهدف لضبط ايقـاع الشاعر المحدث فى مواجهة لغتـه الجديدة التى انتزعها من الحيـاة اليومية وتحتـاج لدرجة كبيرة من الدربـة والتمرين ، وسواء عمد بشار لنظم نونيتـه «وذات دل» ، أو ساقه اليهـا حدث طارىء ، فانه ان كان قد عمد فقد هداه تفكيره الى أسلوب لحل مشكلة الحداثة فى ضرورة البحث عن مصدر للايقاع عند تخليهم عن لغة الشعر القديم بما تضج به صيغه الجاهزة من نغم وايقاع ووزن ، وأما ان كان قد ساقه اليها الحدث الطارىء فان هذا المغزى الكامن وراء هذا النظم الفريد لن يغيب عن ذهن بشار ، ولعله رأى فيه كشفا فذا . وهذا معظم شعر بشار .

وأما اذا تبلد ذهنه ولم ير هذا الكشف — ونحن للأسف ليس لدينـا نموذج يرجح الأمر غير رثائيته الميمية المشار اليها — فقد رآه أبو نواس واتسع فيه .

وأما أهمية هذا الكشف عن وسيلة لضبط ايقاع الشاعر المحدث ، فهى ربط الموسيقى بنظم الشعر وحلولها محل عكاز الشاعر القديم أو نقرات أصابعه على جسم رنان أو دقـات قدمه الضابطة فوق الارض والصوت الموسيقى كمـا يقول الجاحظ موزون بنفس تقطيع الشعر ، ومن ثم اضافة الموسيقى الى كلمات «البيت» أو الشطر المضمن بوزنه العروضى » هو تضعيف للقوة الايقاعية الهادية للشاعر النـاظم .

واذا كـان هذا الضبط العروضى للشعر عن طريق الموسيقى قـد اقتصر على بشار وأبى نواس ، فماذا فعـل شعراء الحداثة الآخرون ؟ ثـم ما أهمية ظاهرة تنحصر فى شاعرين ؟ اجابة هذين السؤالين قادمة فى مرحلة قادمة من هذا العمل ، لكن من المهم الآن الاعتزاز بهذه النتيجة الهامة ، وعدم نسيانها .

واذا افترضنا أن هذه القصيدة اللامية لأبى نواس هى محاكاة ومعارضة من نوع خاص لنونية بشار وليس من عقبة أمام هذا الافتراض كما سبق أن أوضحنا ، فهل ظل أبو نوس يدور فى فلك هذه المحاكاة عبر القطع الثلاثة والخمسين المشار اليها ؟ ان استعراض هذه الاعمال الشعرية الغزيرة العدد يحملنا على التوصل الى أن هذا الشاعر الفذ ، قد وصل الى الذروة فى اللعب بهذا الأسلوب فى اتجاهات

متعددة . فالملاحظ أن الابيات المضمنة لا تقسم القصيدة الى مقطوعات متساوية ، وأيضا رغم أن هذا التقسيم غير عادل الا أنه غير واضح ، ولكى يتعدل هذا التقسيم ويتضح لابد أن تتساوى أبيات كل مقطوعة فى العدد ، وأن يكون سنامها (ذروتها أو نهايتها) البيت المضمن ، بمعنى أن يرد البيت المضمن فى أدوار على رأس عدد ثابت متكرر من الأبيات :

وأظن أن أبا نواس لم يضع هذا هدفا له لكنه بالضرورة مر بخاطره بعد تكرار الملاحظة فنظم قصيدة ذات مقطوعتين توأمين تكاد تشبه فى بنيتها العميقة الصورة البدائية للموشحة الاندلسية ، تلك هى القصيدة .

١ – تعاتبنى على شرب اصطباح	ووصل الليل من فلق الصباح
٢ – وما علمت بأنى أريحي	أحب من الندامى ذا ارتياح
٣ – فرب صحابة بيض كرام	بهاليل غطارفة ، صباح
٤ – صرفت مطيهم حيرى طلاحا	وقد مدت أساليب الرياح
٥ – وقام الطل فوق شراك نعل	مقام الريش فى ثنى الجناح
٦ – الى حانات خمر فى كروم	معرشة معرجة النواحي
٧ – فأقبل ربها يسعى الينا	يهنىء بالفلاح وبالنجاح
٨ – فقلت : الخمر ! قال: نعم، وانى	بها لبنى الكرام لذو سماح
٩ – فجاء بها تخب كماء مزن	وأنشأ منشدا شعر اقتراح :
١٠ – «أتصحو أم فؤادك غير صاح	عشية هم صحبك بالرواح»
١ – فبت لدى دساكره عروسا	بعذراوين من ماء وراح
٢ – ودار بكأسنا رشأ رخيم	لطيف الكشح مهضوم الوشاح
٣ – وقال أتبرحون غدا ؟ فقلنا :	وكيف نطيق بعدك من رواح
٤ – فخاتلنا ، فأسكرنا ، فنمنا	الى أن هم ديك بالصياح
٥ – فقمت اليه ، أرفل مستقيما	وقد هيأت كبشى للنطاح
٦ – فلما أن ركزت الرمح فيه	تنبه كالرقيد من الجراح
٧ – فقلت بحق أبيك سهل	فلا تحوج الى سفح التلاحي

٨ – فقال : لقد ظفرت فنل هنيئا ۝ باسعاف وبذل مستباح !
٩ – فلما أن وضعت عليه رحلي ۝ تبدى منشدا شعر امتداح :
١٠ – ألستم خير من ركب المطايا ۝ وأندى العالمين بطون راح»

نلاحظ من قراءة هذه القصيدة :

أولا : أنها قصيدة مقطوعية تتكون من مقطوعتين متساويتين تنتهى كل مقطوعة ببيت مضمن .

ثانيا : أن البيت السابق للمضمن يوطىء له بلفظ الانشاد .

ثالثا : أن البيت المضمن أساس موسيقى (فهو صوت من أصوات الأغانى) يضبط عليه الشاعر ايقاعه ولنلاحظ على سبيل المثال الخاطف :

شطرة مضمنة : «عشية هم صحبك بالرواح» .

شطرة ضبط : الى أن هم ديك بالصباح .

رابعا : أن ذيل القصيدة وذروتها (وذروة كل مقطوعة) بيت مضمن مستعار دون خجل أو حتى شبهة اتهامه بالسرقة ، فقد اتهم النقاد أبا نواس بكثير من السرقات ، وغضوا النظر عن هذا التضمين الذى يفرض نفسه حلالا زلالا ! .

وتتصاعد تجربة أبى نواس فيدرك حلاوة أن يصير البيت الأخير من القصيدة مضمنا مستعارا على لسان أحد الصبيان أو احدى النساء فتكثر القصائد المنتهية ببيت (أو شطر) مضمن داخل الاعمال الثلاثة والخمسين المذكورة ، ليصل عدد القصائد والمقطوعات المنتهية بأكثر من شطرين (ثلاثة أشطار الى ستة) الى ٥ أعمال . ويتفنن فى اختيار النهايات والتوطئة لها بالغناء الى حد يضعنا فى جو شعبى احتفالى ملء بالموسيقى وآلاتها . ونضرب عددا من الأمثلة (١) .

(١) ولما لاح ضوء الصبح عنا
وحرك عوده بدر وسيم
بصوت أخى الحجاز ، فهاج شوقى :
« لمن طلل برامة لا يريم »

---

(١) راجع المثل ١ – ٢٠ فى آخر المقطوعات الآتية حسب تدرج أرقام الأمثلة بالتتابع .
٧٦٣ ، ٧٥٦ ، ٦٨٣ ، ٦٨١ ، ٦٧٥ ، ٦٧١ ، ٥٩٧ ، ٥٦٥ ، ٤ ، ٧ ، ٣٠ ، ١٣٩ ، ١٨٢ « ٢٢٤
٢٣٩ ، ٢٨٨ ، ٣١١ ، ٣٣١ ، ٣٤٢ ، ٣٤٧ ، ٣٥٥ .

(٢) اسقنيها وغن صوتا لك الخير – أعجما :
« ليس فى نعت دمنة لا ولا زجر أشأما »
(٣) وتغنى على المدام ثلاثا :
« أزجر العين أن تبكى الطلولا »
(٤) وحتى تغنى لاهيا متطربـا
غناء عميد القلب نشوان ماحل :
«خليلى» عوجا من صدور الرواحل بجمهور حزوى فابكيا فى المنـازل»
(٥) ثـم احـتسى مسرعـا وغنـى
بـخـسـروى لـــه دلال :
« عـيـنـاك دمـعـاهمـا سجـال
كـأن شـأنـيـهـمـا وشـال »
(٦) هيفـاء تسمعنا والعود يطربنا :
«ودع هـريرة ان الـركب مرتحـل»
(٧) ثـم تغنى وقـد دارت بهـامتـه
فمـا يكـاد يبـين القـول اذ نطقـا
«ان الخليط أجد البين فافترقا وعلق القلب من أسماء ما علقا»
(٨) قالت : وقـد جعلت تمـايل لى :
كـتمـايـل المـاشى عـلى الـدف :
«وجهى اذا أقبـلت يشفـع لى وعذاب قلبـك حسن ما خلفى»
(٩) فاشرب هديتى وغن القوم مبتدئا
عـلى مساعـدة العيـدان والـنـاء
«لو كان زهدك فى الدنيا كزهدك فى وصلى ، مشيت بلا شك على الماء»
(١٠) كم قد تغنت ولا لوم يلم بنـا :
«دع عنـك لومى فان اللـوم اغراء»

(١١) يغنى وما دارت الكأس ثالثا :

«تعزى بصبر بعد فاطمة القلب»

(١٢) حتى تغنى وما تم الثلاث له

حلو الشمائل محمود السجيات

«يا ليت حظى من مالى ومن ولدى أنى أجالس لبنى بالعشيات»

(١٣) ... حتى تغنى وقد مالت سوالفه :

«يا دير حنة من ذات الأكيراح (١)»

(١٤) ... لا سيما ان شداك ذو نطف :

« يا دار أقوت بالتف من جدد »

(١٥) لما تغنت والسرور يحثها :

« رحل الخليط جمالهم بسواد »

(١٦) وكل كندية قالت لجارتها

والدمع ينهل من مثنى ومن وحد :

«الهى امرأ القيس تشبيب بغانية عن ثأره وصفات النؤى والوتد»

(١٧) رفع الصوت بالصوت

هاج للقلب ادكارا :

«صاح هل أبصرت بالخبتين من أسماء نارا»

(١٨) يحكى صداه مجيد الصوت اذ نطقت

منه اللغات على طبل ومزمار

«فذاك قبل نزول الشيب عادتنا لكننا نرتجى غفران غفار»

(١٩) ونغنى ما اشتهيناه من الشعر جهارا :

---

(١) « يا دير ... » أحد الأصوات المشهورة غناء المسدود (العقد ج ٧ ص ٣٩) .

«أسقنى حتى ترانى

أحسب الديك حمارا »

(٢٠) .... وغنى معلنا ....:

«يا من أضربه السهر عندى من الحب الخبر»

(٢١) فاحت برائحة ، قال العريف لهم :

« هل فى محلتنا دكان عطار »

والأمثلة السابقة تغنى عن كل كلام فى تصوير الجو الشعبى الذى تتميز به هذه الاعمال الشعبية ، واتكاء الشاعر عليها لضبط ايقاعه ، وهو أمر يتمثل فى اتخاذه من أبيات له يكررها المرة بعد المرة ضمن الابيات المضمنة ، وبعضها على وزن بعض الاصوات مثل صوت «آتصحو أم فؤادك غير صاح» الذى نسج على نظمه قصيدة « يا دير حنة من ذات الاكيراح (*) » ، والتى اتخذ مطلعها هذا شطرا مضمنا يضبط عليه . ومن مثل أشعار له لا أظن الا أنها كانت غناء شعبيا يردده الصبيان الذين يروى عنهم أبو الشمقمق وأمثالهم مثل قوله «أحسب الديك حمارا» ، وربما كانت حداء من مثل قوله : «يا من أضر به السهر، عندى من الحب الخبر» . وقد يتجاوز الأغنية الشعبية الى المثل سواء كان مثلا عربيا أو أعجميا(١) ، وقد يأخذ بعض اللفظ العامى ويلفقه على ايقاع معلوم وأغلب الظن أن هذا اللفظ كان فقرة من أغنية شعبية مثل قوله «أرفق حبيبى ، أنت مستعجل» (٢) . وتوحى هذه العبارة أنها من كلام النساء أو من غنائهن . وأدخل فى ذلك العبارة التى ما زالت ترددها بنت البلد المصرية حتى اليوم «اليوم لى سنه ما مسنى بلل» (٣) ، كناية عن هجر زوجها لها فى الفراش فترة طويلة ، ومن المدهش أن الشاعر اذا توقف عن التضمين ، فانه قد تعود أن ينهى الأغلبية الساحقة من قصائده بأبيات تعج بالظرف والرقة والشعبية

(*) تبدأ هذه القصيدة القصيرة هكذا :

يادير حنا من ذات الأكيراح من يصح عنك فانى لست بالصاح

مما يؤكد فكرة ضبط الايقاع ومحاولة تشكيل معجم صيغى خاص بالشاعر (م ١٩٧ الديوان) .

(١) راجع (بالديوان) المقطوعات ٥٧ (المثل الأعجمى) ، ١٢٢ ، ٧٣٧ (أمثال عربية) .

(٢) آخر المقطوعة ٧١٥ (بالديوان) .

(٣) آخر المقطوعة ٧٢٤

وتتمادى فى غنائيتها ولو كانت غنائية حادة مكشوفة تستخدم لغة الصبيان فى عرض الشارع مثل قوله :

مـا زلت أجرى كلكـلى فوقـه حتى دعا من تحته قاقـا (١)

كأن أبا نواس قد ربط شعره بالموسيقى والعامية بصفة خاصة كلام الصبيان والنساء ، ولكن الارتبـاط بالموسيقى ربطه أيضا بالتراث الشعرى القديم كما ربطه - اذا صدق حدسنا حول محاكاته أو أخذه لأغـان شعبية - بالتراث الشعبى العربى والأعجمى ولا سيما أنـه يشير الى أصوات حجازية وأعجمية فيما يورد من أغان يضبط عليها شعره كما نرى فى المثال ١ ، ٢ من أمثلة الابيات المضمنة التى أوردناها . كما أننا قد أوشكنا منذ قليل لبيان اشارته الى تضمين أمثال عربية ، و «عجمية» على حد تعبيره . ونحن هنا يهمنا قبل كل شىء طبيعة علاقته بالموسيقى وبالجو الشعبى المتصل الى حد كبير بالنسوان والصبيان ، ثم عناصر أخرى شعبية بـل ودينية فقد تمثل الصوت القرآنى فى جماله وايقـاعه وضمن مقطوعة صغيرة له من بيتين شيئا من آى القرآن الكريم (٢) :

وقـرأ معلنـا ليـصدع قلـبى والهوى يصدع الفؤاد الكليما

« أرايت الذى يكذب بالدي.....ن فذاك الذى يدع اليتيم » .

وهكذا يرتبط الشعر بلغة الحيـاة اليومية وايقـاع تلك الحياة المتمثـل فى الموسيقى من ناحية والنص القرآنى الخالد ، الذى ان كان قد تمثله صراحة فى هذه المقطوعة اليتيمة الا أنه قد سرى فى شعره بصورة غير مباشرة (*) تماما كما فعل مع الحديث الشريف فى نهاية مقطوعة له (٣) .

ان الـقلـوب لأجـنـاد مجنـدة لله فى الأرض بـالأهواء تختـلف

فما تعـارف منهـا فهو مـؤتلف ومـا تنـاكر منهـا فهو مختـلف

فلم يترك عنصرا حياً الا لجأ اليه لخلق معجم لصيغ جديدة سعياً وراء شعر جديد ظاهرى المذهب فيما يبدو من قوله فى مهـاجمة الطلل -أيضا- فى آخر قصيدة له (٤) :

---

(١) آخر المقطوعة ٦٢٥ (بالديوان) .
(٢) مقطوعة ٧٨٢ (الديوان) .
(٣) مقطوعة ٥٥٤ (الديوان) .
(*) انظر آخر المقطوعة ٧١٤ (الديوان) :
والله - فى كـل هذا حسبى ونـعم الوكيـل
(٤) مقطوعة ٧٥٤ (الديوان) .

فـعــلام تــذهــل عن مشعشعــة وتهيــم فــى طــلــل وفــى رسم
تصف الطلول عــلى السماع بهــا أفــذو العيــان كــأنت فى العلــم
واذا وصفت الشىء مــتـبــعــا لــم تخــل مــن زلــل ومــن وهــم

ومن ثم فهو اذا نعت الرياض (١) :

لا أنعت الريــاض الا مــا رأيت بــه قصرا منيفــا عليه النخــل مشتمــل
فهــاك من صفتى اذا كنت مختــبرا ومــخبــرا نفــرا عنــى اذا سألــوا

وعليه فهو ضد السلفية يصف ما يرى (بعينه وعين خياله) ويريد بلاغة جديدة يراها فى وصف الخمر :

صفــة الطلول بلاغــة القــدم فاجعل صفــاتك لابنــة الكرم

والبلاغة الجديدة تقوم على المعاينة ومخالفة القيم المستقرة شأن كل جيل بعد جيــل (٢) :

أبــدا مــا عشت خــالــف دأب قــوم بــعــد قــوم

لأن صور الحاضر تتراكم فتحول دون رؤية صور الماضى فالتمسك بها وهم بل لا شىء فالجهل بها والعلم سيان (٣) :

ألا لا أرى مثلى ما امترى اليوم فى رسم
تغص بــه عينى ويلفظــه وهمــى
أتت صور الأشيــاء بينى وبينــه
فجهلى كــلا جهل ، وعلمى كــلا علم

ولهذا يبحث بوعى عن ايقاعه فى الموسيقى سواء كانت أعجمية أو حجازية ، وفى ايقاع الواقع كما تراه عينه ، على مذهب الظاهرية ، متجاوزا التقليد بقدر ما يمكنه ، وهنا كانت محاولتــه المحدودة فى مشاركة مع بشار وأبى العتــاهية فى الضرب عرض الحائط حينا بالعروض المستعمل ، بحثــا عن سبيــل فى العروض

---

(١) مقطوعة ٦٨٨ (الديوان) .
(٢) راجع المقطوعة ٧٥٢ (بالديوان) .
(٣) راجع المقطوعة ٧٥٨ (بالديوان) .

المهمل (١) وفى مخالفة البحور العروضية بعض المخالفة ، وأخيرا مطاردة ايقاع اللفظ العامى والأغنية الشعبية ، والقرآن الكريم والحديث الشريف .

وفى مجال ايقاع العناصر الثلاثة الأخيرة بحث أبو العتاهية عن ايقاع شعره فى عملية تدريب شاقة بل ومذهلة نراها عنده فى خطوتين ، الخطوة الاولى : هى جمع المادة عبر الانغماس فى ثقافة العصر ، وفى الحياة اليومية فى الشوارع الخلفية اندماجا فى المخنثين تارة ، وفى الحجامة تارة أخرى (٢) ، وربما مع الصبيان وبائعى الجرار زملاء مهنته القديمة ، ثم الخطوة الثانية تحويل هذه المادة المجموعة الى شعر لا يبتعد عن الحياة من ناحية ، ولا يبتعد عن ايقاع الشعر من ناحية أخرى (٣) . وقد نجح فى ذلك عن طريقين : الأول الاكثار من الشعر (*) ، حتى كاد أن يكون كلامه كله شعرا لوشاء (٤) ، وانغمس فى نظم أرجوزة كبرى سماها ذات الأمثال تحتوى على أكثر من أربعة آلاف مثل ، وأربعة ألاف بيت (٥) ، وهى أرجوزة مزدوجة . وهذه ظاهرة متكررة عند ابان بن عبد الحميد وغيره (٦) . وقالوا : «لو أن شعر صالح بن عبد القدوس وسابق البربرى كان مفرقا فى أشعار كثيرة لصارت تلك الاشعار أرفع مما هى عليه بطبقات ولصار شعرهما نوادر سائرة فى الآفاق . ولكن القصيدة اذا كانت كلها أمثالا لم تسر ، ولم تجر مجرى النوادر ، ومتى لم يخرج السامع من شىء الى شىء ، لم يكن لذلك عنده موقع (٧)» . وسواء اتفقنا مع هذا القول من عدمه ، فقد دخلت العامية على نطاق واسع الى الشعر ، وانتظمت صيغا ، يتداولها الشعراء فى الأجيال التالية وخلال ذلك تنمو هذه القصائد الطوال لتصير نوعا أدبيا من ناحية ، ومجرد أسلوب تعليمى عندما نظمت فيها العلوم من ناحية أخرى . وقد بدأ ذلك بالفعل ابان بن عبد الحميد ولحقه فى ذلك الفزارى وآخرون ، وقد تطورت

---

(١) راجع العصر العباسى الاول لشوقى ضيف ص ١٩٦ ثم راجع ص ١٩٥ ثم ص ١٩٨ ، ١٩٩ وأخيرا راجع هذا البحث ص ١٦٤ .

(٢) الأغانى جـ ٤ ص ٤٧ .

(٣) راجع هذا البحث ص ١٥١ – ١٦٠ .

(*) الاكثار من الشعر صفة للمحدثين حتى أن بشار زعم أن لـه ١٢ ألف قصيدة (الاغانى جـ ٣) ودعبل يقول : «مكثت ستين سنة ليس من يوم ذر شارقه الا وأنا أقول فيه شعرا» . (الاغانى جـ ٢٠ ص ١٥١) .

(٤) البيان والتبيان جـ ١ ص ١١٥ ، ثم الاغانى جـ ١٨ ص ١٧٣ .

(٥) الأغانى جـ ٤ ص ٣٦ – ٣٧ .

(٦) شوقى ضيف العصر العباسى الاول ، دار المعارف القاهرة ، ١٩٨٢ ، ص ١٩٠ ، ١٩١ .

(٧) الجاحظ ، البيان والتبين (تحقيق عبد السلام هارون) ط ٥ ، مكتبة الخانجى ، القاهرة ، ١٩٨٥ جـ ١ ص ٢٠٦ .

الأرجوزة الى أرجوزة ثلاثية الاشطار . وكما كانت تتغير القوافى بعد كل شطرين مصرعين — اذا صح التعبير صارت تتغير كل ثلاث شطرات (١) ، وكأننا نتوجه مع التطورات السابقة نحو تطور جديد تتعدد فيه القوافى ، بشكل يطرد فى تلك القصائد الطوال ، ويرافق ذلك انقسام البيت الشعرى الى فقرات كانقسام أغصان الموشحة وأقفالها ، بل الاقبال الجسيم على الأوزان القصيرة والمجزوءة والمسمطات القائمة على هذه الاوزان جعل من الاشطار مجرد فقرات قصيرة تكاد تقوم على تفعيلية واحدة كما نرى فى المسمط الآتى لأبى نواس (٢) :

سلاف دن كشمس دجن
كدمع جفن كخمر عدن
طبيخ شمس كلون ورس
ربيب فرس حليف سجن
يا من لحانى على زماني
اللهو شانى فلا تلمني

ويلتقى تعدد القوافى مع قصر الأشطار مع البيت التقليدى فى آن واحد داخل مقطوعة يتيمة — قد يكون لها نظائر فى المستقبل عند اكتشاف تراثنا بشكل دقيق — عثر عليها شوقى ضيف ، تنسب لديك الجن هى (٣) :

قولى لطيفك ينثنى عن مضجعى عند المنام
عند الرقاد/عند الهجوع عند الهجود/عند الوسن
فعسى أنام فتنطفى نار تأجج فى العظام
فى الفؤاد/فى الضلوع فى الكبود/فى البدن
جسد تقلبه الأكف على فراش من سقام

(١) العصر العباسى الاول ص ١٩١ – ١٩٢ ، وجد ذلك من قبل فى الرجز بكثرة ، ولكن ليس على مستوى القصيدة ، وانما لدينا وفرة من الحداء أو غناء الآبار أو أغراض أخرى ذات ثلاث شطرات فقط موحدة القافية ، أما ظهور قصيدة تصبح وحدتها الثلاث شطرات تتكرر كل مرة بقافية مختلفة فهذا هو الجديد .

(٢) نقلنا هذا المسمط عن الشعر العباسى ص ١٩٩ – كذلك راجع ص ١٩٣ لمراجعة ما يكتبه شوقى ضيف عن التجديد فى الاوزان والقوافى .

(٣) العصر العباسى الأول ص ١٩٩ – ٢٠٠ .

مـن قتـاد/مـن دمـوع　　مـن وقـود/مـن حـزن

أما أنـا فكـمـا علـمـ...ت ، فـهـل لـوصـلـك من دوام

مـن معـاد/مـن رجـوع　　مـن وجـود/من ثـمـن

النص شعر مقطوعى مثل الموشحات يتكون من أربعة مقطوعات كل مقطوعة تتكون من غص واحد طويل يمثل شعريا غير مصرع من شطرين ثم من قفل يتكون من أربع فقرات تتحد قافية الفقرة الاولى والثـالثة منها بينما تختلف الثـانية والرابعة . وأخيرا تتحد القوافى لكل من الغصن والقفل فى كل المقاطع ، ومع ذلك فهى مع عناصر غزيرة قد تؤدى الى الموشحة ، لكنها ليست موشحة ، فقط تضيف ظاهرة تعدد الفقرات والقوافى بل وتعدد الأوزان داخل القصيدة الواحدة . وكل ذلك من نتائج الاتجاه المحدث الذى كتب له أن يرتد عن الحداثة عند الجيل الثانى بعد أبى نواس وأبى العتاهية ، لكى يشهد القرن الثالث انحسار موجة التقـدم تدريجيا لينـتهى عصر الاستقرار والازدهار فى بغـداد التى ستنشغل بمشاكـل تتصاعد كلما تقدم هذا القرن الثالث نحو نصفه الثانى . وهذا الجو الذى تعلو فيه طبقات المـوالى والجند ، وتنتقـل الجيل بعد الجيـل الى عداد النبلاء ، لم يعد هناك مجال لصعود الطبقة الدنيا الى أعـلى فتنحصر الارستقراطية وتغلق بابها ، ويعم الجهل الذى يحدثنا عنه الهمذانى فى مقـاماته ، ليصل الى الصورة الرفيعة التى نراها فى مقامات الحريرى بعد ذلك بقرن ، ويبقى الصراع الآن بين أجناس : فرس/ترك (بما فيهم الأكراد) / عرب . وهنا أمام سطوة الارستقراطية وقادة الجند تضعف الدولة وينمو الاتجاه المحافظ فى الشعر ويظهر أبو تمـام والبحترى ، فى ظل الفترة الاخيرة من مجد الخلافة العباسية ، لكنها الفترة الاولى لطغيان قادة الجند واستبداد الأرستقراطية . انها فترة مليئة بالتعقيدات ، لكن أيضا بالتقعيد والكلاسيكية . ابتعد الشعر عن العامية وعاد يجتر تراثه الصيغى القديم مضافـا اليه التراث الصيغى المحدث ، الذى سيفقد بالضرورة حداثته فى الأجيال التالية ، ويكفى أن نصور محافظة هذا الجيل فيما يروى عن «أحمد بن سعيد الحريرى من أن أبا تمـام حلف ألا يصلي حتى يحفظ شعـر مسلم وأبى نواس ، فمكث شهرين كذلك حتى حفظ شعرهما . قال : ودخلت عليه ، فـرأيت شعرهما بين يديه ، فقلت له : ما هذا ؟ فقال : «اللات والعزى ، وأنا أعبدهما من دون الله ! » (١) أما البحترى فقد كان يتشبه بأبى تمام فى شعره ويحذو مذهبه ،

(١) الأغانى ج ١٩ ص ٥٣ .

وينحو نحوه فى البديع الذى كان أبو تمام يستعمله ويراه صاحبا واماما ، ويقدمه على نفسه ، ويقول فى الفرق بينه وبينه قول منصف : ان جيد أبى تمـام خير من جيده ، ووسطه ورديئه خير من وسط أبى تمام ورديئه (١)» . وعموما ، فقد جعل من أبى تمام الرئيس والاستاذ وأما البحترى فهو التابع له ، الآخذ منه ، اللائذ به ، نسميه يركد عند هوائه ، وأرضه تنخفض عن سمائه (٢) .

فأبو تمام يسير فى ركاب المحدثين تابعا لهم ، والبحترى فى ركاب أبى تمام . ولعل لهما فى ذلك بعض الحق ، فهما أخذا على عاتقيهما بقاء تراث الحداثة على قيد الحياة ، لكنهما أوقفا تياره الطموح لتغيير الواقـع الشعرى ، وقصراه على الرضا بهذا الواقع والدوران داخله واعادة مزج التراث البدوى بتراث المحدثين الحضارى (٣) فعاد تدريجيا للشعر عموده وضجيجه ، وابتعدت عن لغة الحياة لغته نحو الجزالة والفخامة وارتفاع الصوت ، واستقر نهائيا على يدى الشاعرين المتعاقبين أستاذا وتلميذا — ومعهما جيل من المولدين ، عروض الخليل ، وما يتبعه من فصاحة والتزام بالهياكل الموروثة . ولولا أن هذا ليس من شأننا فى هذه الدراسة ، لأطلنا فى تفصيل ذلك . ولكننا فقط ألمحنا لعودة الكلاسيكية فى بغداد ، لكى نشير الى أن الحداثة التى تتـلاشى فى بغداد ستستمر مسيرتهـا ولكن بعد نفيها الى الاندلس .

---

(١) نفسه جـ ١ ص ٣٩ .

(٢) نفسه ص ٤٠ .

(٣) يبدو ذوق البحترى البدوى فيما يرويه محمد بن القاسم بن مهرويه : قال لى البحترى : دعبل بن على أشعر عندى من مسلم بن الوليد ، فقلت له : كيف ذلك ؟ قال : لأن كلام دعبل أدخل فى كلام العرب من كلام مسلم ، ومذهبه أشبه بمذاهبهم ، وكان يتعصب له (الاغانى جـ ٢٠ ص ١٣٦) . واتجاه دعبل مفهوم فهو بشكل أو بآخر من جيل أبى تمـام والبحترى وتلميذ للمحدثين (مسلم بن الوليد) يتجه نحو البدوية مبقيا عناصر حداثية (الاغانى جـ ٢٠ ص ١٥٧ ، ص ١٨٥ ، ص ١٧٩) .

الفصل الرابع

الحداثة فى الموسيقى العبـاسية

فيما يبـدو أن الغناء العربى قـد نشأ فى المدينة وفى مكـة ، أى أنه حجازى . ونقصد بالغناء هنا الموسيقى والكلمة معا يتم أداؤهما ووضعهما على يد مغنين وموسيقيين محترفين . ومعنى ذلك أن الغناء قبل ذلك كان شعبيا وجماعيا مثـل الغناء الذى تغنى به أهل المدينة عند استقبال النبى صلى الله عليه وسلم : «طلع البدر علينا» . ان هذا الحدث مثير ، ولكننا نحكيه بل ونعلم أولادنا تلك الاغنية بلحنها الشعبى ، دون أن يلفت نظرنا بـل دون أن نسأل لـمـاذا استقبل الرسول الأمين بالغناء ؟ انها المرة الاولى وأنا أسطر هذه السطور — التى التفت فيها الى عمق دلالة هذا الحدث ، ويزداد دور الغناء أهمية عندما يحتار المسلمون فى مكة وقـد اعتراهم القلق بسبب علمهم بخروج الرسول من قريتهم دون علم بوجهته السرية . «قـالت أسماء» : فمكثنا ثلاث ليـال ، وما ندرى أين وجه رسول الله صلى الله عليه وسلم ، حتى أقبل رجل من الجن من أسفل مكة ، يتغنى بأبيات من شعر غناء العرب ، وان الناس ليتبعونه ، يسمعون صوته ، وما يرونه حتى خرج من أعلى مكة وهو يقول :

جـزى الله رب الـنـاس خير جزائـه ... رفيقـين حـلا خـيـمـتى أم مـعـبـد

همـا نـزلا بـالبـر ثـم تـروحـا ... فـأفلـح مـن أمسى رفيـق محمـد

ليهنـا بنـو كـعب مكـان فتـاتـهم ... ومقعـدهـا للمـؤمـنـين بمـرصـد

... فلما سمعنا قوله ، عرفنا حيث وجه رسول الله صلى الله عليه وسلم ، وأن وجهه الى المدينة (١) » . فالغنـاء اذن قديم ومهم جدا فى الحيـاة الاجتماعية فى المدينتين مكة والمدينة ، بـل وفى الحياة الدينية . وهو غنـاء له شعر مخصوص «شعر غناء العرب» أو قل له ألحانه التى يحفظها الناس ويحفظون كلماتها ، وعلى ضوء اللحن يطورون الكلمات للمناسبة يضيفون اليها ويحذفون منها .

---

(١) ابن هشام ، السيرة النبوية (ضبط طه عبد الرءوف سعد) بيروت ، بدون تاريخ ، ج ٢ ص ٩٥ — ٩٦ .

وانتقال العرب من هذا الغناء الشعبى (الذى يحمل أداؤه نوتته الموسيقية معه ، فنحن نحفظ «طلع البدر علينا» بلحنها أو قل بأنغامها الأولى) الى ما يطلق عليه كتـاب الأغانى «الغناء المتقن» أو ما نسميه اليوم الغنـاء المحترف قد تـم متأخرا ، وبعد البعثة بكثير ، وما سبقه من غناء فردى سيكون غناء فرديا تلقائيا على عزف الأوتار الصوتية ، دون مساعدة آلات على الاطلاق ، أو بمساعدة آلات بدائية مثل الطبل والناى . ولعل الأعشى كان واحدا من هؤلاء المغنين حيث أطلق عليه صناجة العرب ، واشتهر النابغة الجعدى بالغناء (*) .

وأول محاولة لتطوير هذا الغناء الفردى يبدو أن صاحبها هو مطرب المدينة طويس ، وربما شاركه فى ذلك ابن مسجح ، فالتواريخ ليست واضحة ، ولكننا سنجد أن الملحنين الذين صنعوا الغناء العربى فى الحجاز كلهم متعاصرون .

وقـد حاول المؤرخون وربما هؤلاء المطربون بـأنفسهم - خلق جو أسطورى يحيط بهم تخنثا من ناحية ودعابة من ناحية أخرى . وقد يكون لهذا الجو قدر من الصحة أو الكذب لكن له دلالته الكبرى باعتبـاره رؤية الناس والاخباريين بـل والمغنين أنفسهم لظاهرة الموسيقى والغناء ومحترفيهما .

يقول طويس عن نفسه «أنه ولد يوم قبض رسول الله صلى الله عليه وسلم وفطم يوم مات أبو بكر ، وختن يوم قتـل عمر ، وزوج يوم قتـل عثمان ، وولد له يوم قتل على رضوان الله عليهم أجمعين ... وقيل : انه ولد له يوم مات الحسين بن على عليهما السلام» (١) .

ما دور هذا المطرب الذى تكاد تلك الصدف أن تجعل منه المسيخ الدجال ؟ لعله دور ضخم جدا ، فهو «أول من غنى بالعربى بالمدينة» ... وكان لا يضرب بالعود . انما كان ينقر بالدف (٢) » والدف آلة الايقاع فى الموسيقى العربية القديمة ، ولهذا كان هذا الرجل هو أول من تغنى بـالمدينة غناء يدخل فى الايقـاع (٣) . ويصفه

(*) أننى أتصور أن انشاد الشعر فى القديم ، لم يكن الا محاولة لاقامة وزنه بلون من الغناء . وان العرب الذين ابتدعوا تجويد القرآن ، وقراءته غناء ، لم يفعلوا ذلك من فراغ ، بل انهم طوروا شيئا من انشادهم الكلام الموزون ليناسب النص المقدس والجليل . ومن ثم لم يريدوا أن يختلط هذا - ولو على سبيل الشبهة - بقراءتهم المغناة للنص الكريم . فأوقفوا انشاد الشعر بالأسلوب القديم. ولعلهم نقلوه الى شىء من فهاهة الخطابة ، وطنطنتها كما كان ينشد فى النصف الاول من هذا القرن.

(١) الأغانى ج ٣ ص ٢٧ .

(٢) نفسه ج ٣ ص ٢٧ ، ٢٩ .

(٣) نفسه ص ٢٩ . ولعل دخول غنائه الايقاع هو ما قصد به «العربى» فى قول «أول من غنى بالعربى» . أو لعله أراد صفة لآلة ما . عموما العبارة غامضة .

صاحب الاغانى فى ترجمة أخرى له بأنه أول من غنى الغناء المتقن من المخنثين (١) ويقال أنه أفضل من غنى بالهزج وكان أول غنائه فيه ، حتى ضرب به المثل فى اجادة هذا الغناء بقولهم «أهزج من طويس (٢) » .

والخطوة الثانية على يد ابن مسجح ، ويبدو أنها متأخرة قليلا عن طويس أو معاصرة ، فقد بدأ فى عصر خلافة عبد الله بن الزبير . وأيضا ارتبط تعلمه الغناء بكارثة كبرى فقد احترقت الكعبة ، وأحضر بن الزبير عمالا من الروم والفرس لبنائها ، فكانوا يتغنون بألحانهم فأخذ عنهم ما أعجبه من تلك الألحان ووفقها مع الشعر العربى . وهكذا نقل غناء الفرس الى غناء العرب ، ثم رحل الى الشام وأخذ ألحان الروم والبربطية والاسطوخوسية ، وانقلب الى فارس ، فأخذ بها غناء كثيرا ، وتعلم الضرب ، ثم قدم الى الحجاز ، وقد أخذ محاسن تلك النغم ، وألقى منها ما استقبحه من النبرات والنغم التى هى موجودة فى نغم غناء الفرس والروم ، خارجة عن غناء العرب ، وغنى على هذا المذهب ، فكان أول من أثبت ذلك ، ولحنه ، وتبعه الناس بعد (٣) .

ويأتى جيل من كبار الملحنين والمغنين يأخذ بيد الموسيقى والغناء وتصبح أصواتهم — كما سنرى فى كتاب الأغانى فى كل صفحة — أشبه بالمعلقات فى الشعر الجاهلى وأشهرهم معبد والغريض وابن سريج وابن محرز وابن عائشة . ويتتلمذ على معظمهم يونس الكاتب (٤) فيكون أول من دون الغناء . فحفظ تراثا كبيرا من الضياع كما نتوقع فمثل علامة كبرى فى طريق تطور الغناء العربى الذى ما يزال شابا يافعا حديث النشأة . والعلامة الكبرى القادمة هى : آل الموصلى وآل المهدى . فى ظل الفريقين انتعش الغناء وانطلق عنصر الابتكار والتقدم فى الموسيقى الى مدى بعيد سيصطدم بجدار الكلاسيكية والتحجر والقيود ، تماما كما اصطدم الشعر حسبما رأينا فى الصفحات الأخيرة .

من هم آل الموصلى ؟ القصة تبدأ بمؤسس هذه الأسرة النبيلة الدور فى تاريخ الثقافة الاسلامية والعربية ؛ انه ابراهيم الموصلى (٥) ! .

يحكى حماد بن اسحق عن أبيه قال : «أسلم أبى الى الكتاب فكان لا يتعلم شيئا ، ولا يزال يضرب ويحبس ، ولا ينجح ذلك فيه ، فهرب الى الموصل وهناك

---

(١) نفسه جـ ٤ ص ٢١٩ .
(٢) نفسه ص ٢١٩ ، جـ ٣ ص ٢٨ .
(٣) نفسه جـ ٣ ص ٢٧٦ ، ٢٧٧ .
(٤) نفسه جـ ٤ ص ٢٩٨
(٥) ابراهيم الموصلى عاش فى الفترة من ١٢٥ — ١٨٨ .

تعلم الغناء (١) » . أما «سبب طلبه الغناء أنه خرج الى الموصل ، فصحب جماعة من الصعاليك ، كـانوا يصيبون الطريق ويصيبه معهم ، ويجمعون ما يفيدونه ، فيقصفون (*) ويشربون ويغنون فتعلم منهم شيئا من الغناء وشدا ، فكان أطيبهم وأحذقهم ، فلما أحس بذلك من نفسه ، اشتهى الغناء وطلبه ، وسافر الى المواضع البعيدة فيه» (٢) . أما سبب تسميته بالموصلى ، فطبقا لرواية ابن خرداذبة «أنه كان اذا سكر ، كثيرا ما يغنى على سبيل الولع :

أنـا جـئت من طـرق مـوصـل   أحـمـل قلـل خمـريـا
مـن شـارب المـلـوك ، فـلا   بـد مـن سـكـريـا (٣)

ان الرجل قد صحب الصعاليك ، فتعلم أغانيهم الشعبية وتلك لا شك أغنية من أغانيهم . وتعلمه «الغناء المتقن» بعد ذلك سيدفع بروح الحداثة الى الغناء العربى بعد أن استقر على ترديد أصوات عمالقة الغناء فى مكة والمدينة . وقد طالت اقامته فى الموصل وتزوج هناك من امراتين فارسيتين من نفس جلدته هما دوشار وشاهك أم ابنه العبقرى اسحق (٤) . وفى الموصل أخذ الغنـاء العربى والفارسى (٥) . وقد قال الشعر المحدث (**) ومنه ما قاله فى زوجته دوشار (٦) .

---

(١) الأغانى جـ ٥ ص ١٥٦
(*) القصف هو الرقص مع الجلبة .
(٢) نفسه .
(٣) نفسه ص ١٥٦ – ١٥٧ .
(٤) نفسه ص ١٥٨
(٥) نفسه ص ١٥٨ ثم ١٥٩ .
(**) كان يسلك طرق الصعلكة بحثا عما كان يبحث عنه شعراء الحداثة فهو يقول «دخلت الرى فكنت آلف فتيانا من أهل النعم . وهم لا يعرفوننى . فطال ذلك على الى أن دعانى أحدهم ... فأخرج جاريته ... فتغنت ، فرأيتها صالحة الأداء كثيرة الرواية ... فدعوت بعود فلما جىء به اندفعت فغنيت صوتى فى شعرى :

أنـا بـالـرى مـقـيـم   فـى قـرى الـرى أهيـم

وكذلك يقول : «كنت فى شبابى ألازم أصحاب قطر بل وبارى وما أشبه هذه المنازل ، فاتخذ فيها الخمار اللطيف ... فجئت الى بارى يومـا ، فلقينى خمارى ، فقال لى : يـا اسحق عندى شىء من بابتك (خمر بنا سبك) وكنت قد عملت لحنى هذا :

اشـرب الـراح وكـن فـى   شـربـك الـراح وقـورا
فـاشـرب الـراح رواحـا   وظـلامـا وبـكـورا

(راجع الاغانى جـ ٥ ص ١٨٨ ثم ص ١٩٧) .
وابراهيم يجعل فى النص الثانى كلمة «لحن» بمعنى «صوت فى شعر» طبقا للنص الاول . والحداثة واضحة فى شعر النصين . ومن شعره المحدث الواضح ما قاله فى مرضه :

مـل والله طـبـيـبـى   من مقاساة الـذى بـي
سوق أنعـى عن قـريب   لـعـدو وحـبـيـب

(الأغانى جـ ٥ ص ٢٥٣) .
(٦) نفسه ص ١٥٨

دوشار يـا سيـدتـى يـا غايـتى ومنيـتى
ويـاسرورى مـن جم ... يـع النـاس ردى سنتي

وعندما ارتفع شأنه وجالس الخليفة المهدى ، وكان هذا لا يشرب فأراده على ملازمته وترك الشراب ، فأبى عليه ذلك ، وكان اذا جاءه جاءه منتشيا ، فغاظه ذلك منه ، فضربه وحبسه - فى الحبس . وعندما أخرجه من الحبس عاتبه على الشراب والتبذل فى بيوت الناس ، فقال له : يا أمير المؤمنين ! انما تعلمت هذه الصناعة للذتى وعشرتى لاخوانى . فأعاده للحبس (١) . وخرج فى عهد الهادى، وقد حبسه الرشيد أيضا وأطلقه .

وخلال رحلة ابراهيم مع الكتـابة والقراءة فى الحبس يثـقف نفسه حتى صار رجلا مفوهاً ، ان خطب أجزل ، وان كتب رسالة أحسن ، وان قال شعرا أحسن(٢) وقد وصف بأنه جد الغناء العربى ، وهو أول من وقع بالقضيب ، حيث كان يمسك بيده قضيبا فى أثناء الغناء ، وجعل ينقر بـه نقرا يرافق به غنـاء المغنين وعزف العـازفين (٣) ولعـل هذا القضيب هو أصل العصا المـايسترالى الذى يقود به المايسترو فرق الاوركسترا الغربية اليوم . وقد حرص على نشر الغناء والموسيقى فى بيوتات أعيان الخلافة ، «فلم يكن الناس يعلمون الجارية الحسناء الغنـاء ، وانما كـانوا يعلمونه الصفر والسود ، وأول من علم الجوارى المثمنـات كان (ابراهيم الموصلى) ، فانه بلـغ بالغنـاء كل مبلغ (٤) » فكـان يشترى القيـان ويعلمهن الضرب والغناء ، ثم يبيعهن (٥) . وهو فوق ذلك أستاذ أولاد الخلفاء العباسيين ، وعلى رأسهم تلميذه النابغة ابراهيم بن المهدى (٦) . وقد تجاوز ذلك الى تعليم أبناء الاعيان والأغنياء لحصافته فى رفع مقام الغناء والمغنين (٧) .

وقد وصلت عبقريته حداً جعل ابنه ينسب اليه تلقى الالهـام من الجن (٨) . ومع ذلك فقد خالفه بسبب اتجاه الابن الى الكلاسيكية ، وتمجيده لها فكان ينكر عليه معارضة القدماء ، أو عمل أصوات فى أشعار تغنوا بهـا ، فكان يلوم أبـاه

---

(١) نفسه ص ١٦٠ ، كان ابراهيم بن المهدى يردد مثل هذه العبارة .
(٢) نفسه ١٧٠
(٣) على العسيلى العاملى ، الغناء فى الاسلام مؤسسة الأعلى ، بيروت ، ١٩٨٤ ، ص ١٢١
(٤) الأغانى ج ٥ ص ١٧٠
(٥) الغناء فى الاسلام ص ١٢٠
(٦) راجع الاغانى ج ٥ ص ١٧٣ - ١٧٤
(٧) نفسه ١٩٠ - ١٩١
(٨) نفسه ١٩٣ - ١٩٤

ويرى فى الشعر متسعا . وتقوم منافرة بين الابن والأب تنتهى بانتصار الأب ، فيلطمه لطمة ما مر به مثلها منه قط . ويسكت بعد ذلك فما أعاد عليه حرفا ، ولا راجعه بعد ذلك فى هذا المعنى (١) .

وفى عهد ابراهيم يتم ما بدأه الأولون من تعريب الغناء الى تعريب آلات الغناء، ولابراهيم علاقة ما بذلك ، فهو يحتضن زلـزل ويتزوج أخته ولا يغـنى الا على ضربه ، وزلزل هذا أول من اخترع العيدان الشبابيط (*) ، وكانت قديما على عمل عيدان الفرس ، فجاءت عجبا من العجب (٢) .

ولا شك أن ابراهيم عاصر عددا لا بأس به من كبـار المغنين والملحنين فكان أستاذهم ، وفى خبر للأغانى يبدو ظهور غناء كورالى وعزف جماعى يثير الانتباه «زار ابن جامع ابراهيم الموصلى ؛ فأخرج اليه ثلاثين جارية فضربن جميعا طريقة واحدة ، وغنين ، فقال ابن جامع : فى الأوتار وتر غير مستو ؛ فقـال ابراهيم : يا فلانه شدى مثناك . ، فكانت (عجيبة) فطنة ابن جامع لوتـر فى مائة وعشرين وترا غير مستو ، (وأعجب منها) فطنة ابراهيم له بعينه (٣) » .

فاذا جمعنا هذا الخبر مع تربيته للقيان بأعداد كبيرة ، ثم مع اتخاذه للقضيب نظن أنه مخترع الكورال موسيقى وغنـاء . والخبر السابق يكشف عن أستاذية ابراهيم لابن جامع .

وأستاذية ابراهيم دفعته الى أسلوب التجريب فى الموسيقى ، كما فعل الشعراء المحدثون فى الشعر ، وهذا ما أحنق عليه ابنه اسحق ذا الميول السلفية المحافظة .

ولا نشك فى أن هذا التجريب هو الذى هدى ابراهيم الى ابتداع الغناء الجماعى السابق الاشارة اليـه بجانب استعمال العصا المـايسترالى ثم افتـتاح ما يشبه المدرسة لتعليم الموسيقى والغناء ونشرهما بين الناس ابتغاء ارتقاء الفن وأهله .

كما ابتدع الألحان الماخورية ، فافتتن بها الناس أشد الفتنة ، وكان ابراهيم يلقى الاصوات الماخورية على الجوارى ، فتضاعف ثمنهن وقد ارتبط هذا الاختراع بالأسطورة ، فقد علمه له ابليس تارة وشيخ مشوه فى المنـام تارة أخرى ، وقد

---

(١) نفسه ص ١٨٧ ثم ص ١٩٩ - ٢٠٠

(*) يبدو أن هذه العيدان هى بداية العود العربى يصنع على هيئة شبوط ، والشبوط نوع من السمك شكله يقترب من شكل العود الحالى .

(٢) نفسه ص ٢٠١ - ٢٠٢ ، ثم ص ٢٢٧ - ٢٢٨

(٣) نفسه ص ٢٤٣

ارتبط هذا الاختراع بشعر ذى الرمة (١) حتى أن ابراهيم طلب من الرشيد أن يقطعه (*) الغناء بشعر ذى الرمة بين يديه دون كل المغنين ففعل (٢) .

والغناء الماخورى حمل هذا الاسم المميز له طبقا لطبيعة ايقاع خاصة ، وهى الايقاع الأحادى فانه أجزاء لسائر الايقاعات باعتبار مذكور (٣) ، وهو أن تخيل كل نقرة منه مقطعا بشرط أن يحاكى هذا التخيل أثناء الضرب لشدة ضرب الناقر، وابراز النقرة ، فيملأ طنين كل نقرة المسافة الزمنية بين النقرات ، فتصير فى الأذن كل نقرة مقطعا (٤) .

كما أنه فيما يبدو أنه توصل الى تقطيع للشعر جديد(٥) عند تركيبه على الألحان فالبيت :

نعم عونا على الهموم ثلاث مترعات من بعدهن ثلاث

يصير طبقا لما أمكننا تخمينه لابتسار النص :

نعم عونا على الهموم ثلاث مترعات / من بعدهن ثلاث

واذا صح ذلك ، فهو تمهيد لحنى للموشحات ، ولا سيما أن اللحن كان يسبق اختيار الشعر فى غنائه الماخورى ، ثم ان ابراهيم كان يتناوب فى غناء الصوت الواحد مع غلامه زيد ، فهو يغنى بيتا وغلامه بيتا آخر من المقطوعة الشعرية المغناة (٦) اننا أمام موسيقار محدث مبتدع لا يخلو عمله من معارضة القدماء ، وأداء أصواتهم والتشبه بهم بالتغنى بأصوات له فى نفس الاشعار التى تغنوا فيها: فهو بين الموسيقيين أشبه ببشار بين الشعراء : التمكن من القديم وفتح طريق الحديث (٧) ، أمام الجميع فيما يبدو ما عدا ابنه اسحق ، الذى أقفل - اعجابه

(١) راجع الغناء فى الاسلام ص ١٢٤ ، ثم أخبار ذى الرمة الأغانى ج ١٨ ص ٤٨ - ٥٢ (ذكر خبر ابراهيم فى هذه الأصوات الماخوريه) ثم الاغانى ج ٥ ص ٢٣١ - ٢٣٧ .

(*) كان طلبا غريبا من ابراهيم فسأله الرشيد كيف يجعل من هذا الشعر اقطاعية له . فقال له أن تعطينى العهد والميثاق ألا تثيب أى مغن فيه أمامك ، ففعل الرشيد . راجع الهامش القادم .

(٢) الأغانى ج ٥ ص ٢٣٨ - ٢٣٩

(٣) أبو منصور الحسين بن زيلة ، الكافى فى الموسيقى (تحقيق : زكريا يوسف) ، دار القلم ، القاهرة ١٩٦٤ ، ص ٦٣ .

(٤) نفسه ص ٤٨ ، وهذا يذكرنا بالموشح الأقرع .

(٥) الاغانى ج ٥ ص ٢٢٤ - ٢٤٥

(٦) نفسه ص ٢٣١ ، وهكذا نتصور غناء الموشحات أغصانا فأقفالا .

(٧) هناك اشارة يتيمة فى ترجمة ابراهيم الموصلى فى الاغانى للموسيقى المحدثة تبرر لنا استعمال صفة الحديث والمحدث فى مجال الموسيقى (الاغانى ج ٥ ص ٢١٠) كذلك يرد ص ٢٧٠ عن يحيى المكى « ... ألف كتابا جمع فيه الغناء القديم ، والحق فيه ابنه الغناء المحدث الى آخر أيامه» .

بالقديم ، والتقعيد له — ما فتح أبوه أمامه من طريق جديد . فما هو دور اسحق هذا الابن المرتد عما أحدث أبوه ؟ .

تكاد أخبار اسحق ابن ابراهيم الموصلى فى كتاب الاغانى أن تلحقه بالمعجزات ، ومع ذلك فنحن سوف نتحرى من أمره ما يتعلق بمحاولة للاجابة عن هذا السؤال.

اسحق شخصية متعددة الجوانب ، فهو شاعر وناقد ، وهو فى شعره محدث ، وفى نقده قديم عنيف العداوة ضد الحداثة والمحدثين فى الشعر والموسيقى جميعا . ولهذا عندما يتحدث عن نفسه شاعرا ، يـأتى بشهادات كلاسيكية . فهو يحدث عن نفسه :

«أنشدت أعرابيا فهما لى ، فقال : أقفرت (*) والله يا أبـا محمد ؛ قلت : وما أقفرت ! قال : رعيت قفرة لم ترع من قبلك — يريد أبدعت (١) » . ثم يحكى عن نفسه . «رأيت فى منامى كأن جريرا ينشد شعره وأنا أسمع منه ، فلما فرغ أخذ بيده كبة شعر فالقاها فى فمى فابتلعتها ؛ فأول ذلك بعض من ذكرته له ، أنه ورثنى الشعر (٢) » قال يزيد بن محمد : وكذلك كان ، لقد مات اسحق وهو أشعر أهل زمانه (٣) » والشهادتان من أعرابى بدوى ومن فحل من الأوائل ، ومع ذلك «فلا وعى» الرجل ينسبه للحداثة فكونه أقفر ، يعنى اتيانه بما لم يسبق اليه ، وهذه من أهم خصائص الحداثة ، ثم ان بذور الحداثة لا شك فى ذلك — ترجع الى جرير الذى يغرف من بحر ، ويتعلق بأهداب شعره كل من بشار ، وأبى نواس — كما رأينا فى الصفحات السابقة — يضمنانه فى قصائدهما الفريدة التشكيل القائمة على اللحون : صوت موسيقى فى شعر جرير خاصة (أو غيره عامة) .

وتتوالى الشهادات على لسان اسحق فقد «قال اسحق فى ليلة من الليالى :

هـل الـى نظـرة اليـك سبيـل ... يروى منها الصادى ويشفى الغليل

ان مـا قـل منـك يكـثر عنـدى ... وكـثيـر ممـن تـحب الـقليـل

قال لما أصبحت أنشدتهما الأصمعى ، فقال هذا الديبـاج الخسروانى ؛ هذا الوشى الاسكندرانى لمن هذا ؟ فقلت له : انه ابن ليلته ؛ فتبينت الحسد فى وجهه .

(*) يحكى اسحق أنـه روى بعض الأعراب شعرا (ثم يورد الشعر) فقـال له بعد الاستماع للشعر : أفليت والله يا أبا محمد ؛ فقلت له : وما أفليت ؟ قال : رعيت فى فلاة لم يرعها أحد قبلك . (نفسه ص ٤٠٣) .

(١) نفسه ص ٢٧٦

(٢) نفسه ص ٢٧٤

(٣) نفسه .

وقال : أفسدته (*) ! أما ان التوليد فيه لبين (١) . ولا نشك فى أن قول الاصمعى بالتوليد ، لا يعدو الحقيقة التى يريد أن ينكرها اسحق . ثم يعود اسحق للقول : «أنشدت أبا الأشعث الاعرابى شعرا لى ، فقال : والذى أصوم له مخافته ورجاؤه ، انك لمن طراز ما رأيت فى العراق شيئا منه ، ولو كان شباب يشترى لاشتريته لك ولو باحدى يدى ، وان فى كبرك لما زان الجليس وسره (٢) » وما دام يصر على شهادة الأعراب فانه يحدثنا «كانت أعرابية تقدم علينا من البادية ، فأفضل عليها. وكانت فصيحة ، فقالت لى ذات يوم : والذى يعلم مغزى كل ناطق لكأنك فى علمك ولدت فينا ، ونشأت معنا . ولقد أريتنى نجدا بفصاحتك ، وأحللتنى الربيع بسماحتك ، فلا أطرد لى قول الا شكرك ، ولا نسمت لى ريح الا ذكرتك (٣) » وهذه الشهادة تكاد تنسب الرجل الى الأعراب، بل أنه يتنكر فى زيهم اذ «كان اسحق يقول الشعر على ألسن الأعراب ، وينشده للأعراب ، وكان بذلك يعايى أصحابه ويغرب عليهم به (٤) » ويدخل فى هذا الباب ما يحكيه عنه أبو خالد الأسلمى ، فقد ذكر اسحق يوما وكان يفضله ، ويعظم من شأنه ، ويقدمه فى الشعر تقديما مفرطا ، فقال : « ما قولكم فى رجل محدث تشبه بذى الرمة ، وقال على لسانه شعرا ، وغنى فيه ، ونسبه اليه ، فلم يشكك أحد سمعه أنه له ، ولا فطن لما فعل أحد الا من حصل شعر ذى الرمة كله ورواه ، فسئل خالد عن هذا الشعر ، فقال :

ومدرجة للريح تيهاء لم تكن ليجشمها زميلة غير حازم
يضل بها السارى وان كان عاديا وتقطع أنفاس الرياح النواسم
تعسفت أفرى جوزها بشملة بعيدة ما بين القرا والمناسم
كأن شرار المرو من نبذها به نجوم هوت أخرى الليالى العواتم (٥)

وهذه شهادة ليست على لسان اسحق فلها قيمتها ومثلها تأتى شهادة أخرى يرويها «شيخ من ولد المهلب قال : دخل مروان بن أبى حفصة يوما على ابراهيم الموصلى ، فجعلا يتحدثان الى أن أنشد اسحق بن ابراهيم مروان بن أبى حفصة لنفسه :

(*) يقصد : أفسدت الشعر .
(١) نفسه ص ٣١٨ ، والتوليد يعنى الحداثة .
(٢) نفسه ص ٣٢٨
(٣) نفسه ص ٣٤٩ . شهادات اسحق لنفسه تشبه شهادات ابن شهيد لنفسه فى رسالة «التوابع والزوابع» .
(٤) نفسه ص ٣٢٠
(٥) نفسه ص ٣٩٠ – ٣٩١

اذا مضر الحمراء كـانت أرومتى وقـام بنصرى خازم وابن خـازم
عطست بـأنف شامخ وتنـاولت يداى الثريـا قاعـدا غير قـائم

قال : وجعل ابراهيم يحدث مروان ، وهو عنه ساه مشغول ، فقال له : مالك لا تجيبنى ؟ قال : انك والله لا تدرى ما أفرغ ابنك هذا فى أذنى (١) » ومروان شاعر القدم الكلاسيكى .

وكـل هذه الشهادات ، ومعظمها على لسان اسحق نفسه تجـر اسحق نحو الكلاسيكية والبدوية الأعرابية والفحول الأوائل ، وان كان شعره – فى معظمه – حسب النصوص التى وردت فى الاغانى (٢) يميل الى الاتجاه المحدث ومنها تلك المقطوعة التى يقولها فى هشيمة ، وهى خمارة ؛ جارة له ، وكانت تخصه بأطيب الشراب وجيده ، والمقطوعة رثاء للخمارة عند موتها :

أضحت هشيمـة فى القبـور مقيمة وخلت منـازلهـا من الفـتيـان
كـانت اذا هجـر المحب حبيبـه دبـت لـه فـى الـسر والاعـلان
حتى يلـين لمـا يـريـد قيـاده ويصيـر سيئـه الـى الاحسـان

ولا تخفى عنـاصر الحداثة فى النص (٣) ، ولعلها – مع غيرها من نصوص غائبة عنا – الأصل العربى لكتاب الحب الطيب لقس هيتا (٤) . وفى المقطوعة التالية نفس موشحاتى ، ولغة تنبع من الشارع :

خليـل لـى سأهجـره لذنـب لسـت أذكـره
ولـكـنى سـأرعـاه وأكـتـمـه وأسـتـره

(١) نفسه ص ٣٧٠
(٢) راجع أشعار اسحق فى ترجمته بالأغانى جـ ٥ ص – ٢٨٣ ، ٢٨٩ ، ٢٩٠ ، ٣٠١ ، ٣٠٣ ، ٣١٤ ، ٣٢٧ ، ٣٣١ ، ٣٣٢ ، ٣٣٦ ، ٣٣٨ ، ٣٣٩ ، ٣٤٢ ، ٣٤٧ ، ٣٤٩ ، ٣٥٠ ، ٣٥٦ ، ٣٥٧ ، ٣٥٨ ، ؟ ٣٥٩ ، ٣٦٠ ، ٣٦٥ ، ٣٦٦ ، ؟ ٣٦٨ ، ٣٦٩ ، ٣٧١ ، ٣٦٨ ، ٣٦٩ ، ٣٧١ ، ٣٧٣ ، ٣٧٤ ، ٣٧٩ ، ٣٨٣ ، ٣٨٥ ؟ ، ٣٨٨ ، ٣٨٩ ، ٣٩٠ ، ٣٩٢ ، ٣٩٣ ، ٣٩٥ ، ٣٩٦ ، ٣٩٨ ، ٤٠٠ ، ٤٠٢ ، ٤٠٣ ، ٤٠٦ ، ٤١٠ ، ٤١١ ، ٤١٢ ، ٤١٥ ، ٤١٧ ، ٤١٨ ، ٤٢١ ، ٤٢٢ (والمقطوعات الملحق بها علامة استفهام ينسبها لأعراب والراجح أنها له) .
(٣) راجع النص فى الأغانى جـ ٥ ص ٤١٠
(٤) اميريكو كاسترو ، حضارة الاسلام فى اسبانيا (ترجمة سليمان العطار) دار الثقافة ، القاهرة ، ١٩٨٣ ص ١١١ – ١٩٢

وأظهر أنني راضى   وأسكت لا أخبره
لكى لا يعلم الواشى   بما عندى فأكسره (١)

ويدخل فى هذا الباب هجاء للأصمعى (٢) الذى مطلعه :

أليس من العجائب أن قردا   أصيمع باهليا يستطيل

فاسحق لا يملك أن يهرب من الحداثة شاعرا ولكنه لا يفتأ يحاول ذلك بانتحال الشعر على الأعراب وعلى ذى الرمة ، وبشهادات تتوالى على لسانه وبأسلوبه فى نقد الشعر ، ومهاجمته المستمرة للشعراء المحدثين الذين لا نبرئه من الانتماء اليهم كلما حاول الخروج منهم ، ولعل الشاهد الأخير الذى نسوقه أرجوزته المزدوجة التى قدمها للواثق (٣) ، والتى فى ظنى أنها خطوة للأمام وللخلف معا لفن الأراجيز العباسى ، فقد قدمت نموذجا رقيقا للمدح والفخر والهجاء معا ، لكنها فتحت الباب أمام الغزال فى الأندلس ثم ابن عبد ربه لعمل الأراجيز التاريخية (٤) .

ويمكن فى النهاية أن نقيم اسحق شاعرا ، بأنه مقلوب بشار ، فبشار آخر الفحول الأوائل وأول المحدثين ، واسحق آخر المحدثين ، وأول الفحول الأواخر أصحاب الكلاسيكية الجديدة (أبو تمام ، البحترى ، المتنبى ، المعري) .

ما سبق يدل على جانب الشعر فى حياة اسحق ولكن يبقى جانب الأشعار التى اختارها لأغانيه . ان مختاراته اما من شعره أو من شعر الأوائل ، أما غناؤه من شعر المحدثين فالنذر اليسير ، فكأنما أراد باهمال أشعارهم أن ينسى ذكرهم ، ويفقد أثرهم ، كما أن ايثاره للشعر البدوى للفحول الأوائل فهو دعوة للقضاء على الحداثة والعودة تدريجيا الى عمود الشعر .

وتتعدد جوانب ثقافة اسحق واسهاماته «وموضعه من العلم ومكانه من

---

(١) الأغانى جـ ٥ ص ٤٠٠
(٢) نفسه ٣٨٧ – ٣٨٨
(٣) نفسه ص ٣٩٥ – ٣٩٦
(٤) ابن عبد ربه ، العقد الفريد (تحقيق : محمد سعيد العريان) ، دار الفكر ، بيروت ، بدون تاريخ ، نص أرجوزة ابن عبد ربه جـ ٦ ص ٢٢٥ – ٢٤٦ : وأما أرجوزة الغزال فقد ضاعت راجع أحد أبياتها الباقية فى المقتبس لابن حيان (تحقيق محمود مكى) ص ١٣٤ ، البيت هو :

ادركت بالمصر ملوكا أربعة   وخامسا هذا الذى نحن معه

الأدب ، ومحله من الرواية (*) ، وتقدمه فى الشعر ، ومنزلته فى سائر المحاسن ، أشهر من أن يـدل عليه فيها بوصف ؛ وأما الغناء فكـان أصغر علومه وأدنى ما يوسم به ، وان كان الغـالب عليه ، وعلى ما كان يحسنه ، فـانه كان له فى سائر أدواته نظراء وأكفاء (فى الرواية أو الشعر مثلا) ، ولم يكن له فى هذا نظير ؛ فانه لحق بمن مضى فيـه ، وسبق من بقى (**) ، ولحب للنـاس طريقه فأوضحها ، وسهل عليهم سبيله وأنارها ؛ فهو امام أهل صناعته جميعا ، ورأسهم ومعلمهم ، يعرف ذلك منه الخاص والعـام ، ويشهد به الموافق والمفارق (١)» وكـان أكره الناس للغناء (***) ... وكان مع كراهيته للغناء أضن خلق الله وأشدهم بخلا به على كل أحد حتى على جواريه وغلمانه ومن يأخـذ منه ، منتسبا اليه متعصبا له فضلا عن غيرهم (٢) . وهذا معناه أنه أقفـل المدرسة التى فتحها أبوه . ولعلنا ننصفه اذا ذكرنا أنه استغنى عن تلك المدرسة بتآليفه .

«لقد صحح أجناس الغناء وطرائقه ، وميزه تميزا لم يقدر عليه أحد قبله ، ولا تعلق به أحد بعـده (*) . ولم يكن قديما مميزا على هذا الجنس انما كان يقـال الثقيل وثقيل الثقيل والخفيف وخفيف الخفيف ، وهذا عمرو بن بانة من تلاميذه يقول فى كتابه : الرمل الأول ، والرمل الثـانى ، ثم لا يزيد فى ذكر الأصابع على الوسطى وعلى البنصر ، ولا يعرف المجارى التى ذكرها اسحق فى كتابه ، مثل ما ميز الأجناس ، فجعل الثقيل الاول أصنافا ، فبـدأ فيه باطلاق الوتر فى مجرى البنصر ، ثم تلاه بما كان منه بالبنصر فى مجراها ، ثم بما كان بالسبابة فى مجرى البنصر ، ثم فعل هذا بما كان منه بالوسطى على هذه المرتبة ، ثم جعل الثقيل الاول صنفين ، الصنف الاول منهما هذا الذى ذكرناه ، والصنف الثانى القدر الأوسط من الثقيـل الاول ، وأجراه المجرى الذى تقدم من تمييـز الأصابع والمجارى ، وألحق جميع الطرائق والأجناس بذلك وأجراها على هذا الترتيب . ثم لم يتعلق بفهم ذلك أحد بعده فضلا عن أن يصنفه فى كتـابه ، فقد ألف جمـاعة من المغنين

(*) النصيب الاكبر لروايات الاغانى تسند لاسحق ، وهذا يكفى لمعرفتنا بمكانته فى الرواية ، ورغم عداوته لأشعار المحدثين فقد كان من أكثر الخبراء فى روايتها .

(**) أما لحاقه بمن مضى فهو ينكره ، وأما سبقه من بقى فهذا أمر فيه نظر ، مع أنه احتل هذه المكانة رسميا .

(***) يرجع تفسير ذلك لرداءة صوته ، وعدم ملاءمة حلقه للألحان ، وقد تغلب على ذلك بحذقه، فكان المجهود الذى يبذله للغناء أكبر مما يحتمل .

(١) الاغانى جـ ٥ ص ٢٦٨

(٢) نفسه ٣٦٩

(*) قد يكون ذلك صحيحا حتي عصر مؤلف الاغاني ، ومع ذلك فاننا نتحفظ فى قبول ذلك جملة.

كتبا ، منهم يحيى المكى - وكان شيخ الجماعة وأستاذهم ، وكلهم يفتقر اليه ويأخذ عنه غناء الحجاز وله صنعه متقدمة ، وقد كان ابراهيم الموصلى وابن جامع يضطران الى الأخذ عنه - ألف كتابا جمع فيه الغناء القديم ، وألحق فيه ابنه الغناء المحدث الى آخر أيامه ، فأتيا فيه فى أمر الأصابع بتخليط عظيم ، حتى جعلا أكثر ما جنساه من ذلك مختلطا فاسدا ، وجعلا بعضه ، فيما زعما ، تشترك الأصابع كلها فيه وهذا محال ، ولو اشتركت الاصابع لما احتيج الى تمييز الاغانى وتصييرها مقسومة على صنفين : البنصر والوسطى ... وهذا كله فعله اسحق واستخرجه بتمييزه ، حتى أتى على كل ما رسمه الأوائل مثل اقليدس ، ومن قبله ومن بعده من أهل العلم بالموسيقى ، ووافقهم بطبعه وذهنه فيما قد أفنوا فيه الدهور ، من غير أن يقرأ له كتابا (١) » .

والنص نفسه السابق يكشف عن أن دور اسحاق فى الغناء القديم وأساليبه ، كان فيما يبدو متفقا فى ذلك مع بعض كتب الموسيقى اليونانية ، التى عرفها الناس فى عصره ، وان كانت قد تمت ترجمتها بعد موته دون أن يقع عليها ويقرأها ، وان كان قد أمل ذلك (٢) .

ويمكن تلخيص دور اسحق الموصلى فيما يرويه محمد بن الحسن عنه : «كانت صنعته محكمة الاصول ، ونغمته عجيبة الترتيب ، وقسمته معدلة الأوتار ، وكان يتصرف فى جميع بسط الايقاعات ، فأى بساط منها أراد أن يتغنى فيه صوتا قصد أقوى صوت جاء فى ذلك البساط لحذاق القدماء فعارضه : وقد كان يذهب مذهب الأوائل ، ويسلك سبيلهم ، ويقتحم طرقهم ، فيبنى على الرسم فيصنعه ، ويحتذى على المثال فيحكيه ، فتأتى صنعته قوية وثيقة تجمع فيها حالتين : القوة فى الطبع وسهولة المسلك ، وخنثابين كثرة النغم وترتيبها فى الصياح والاسجاح ، فهى بصنعة الأوائل أشبه منها بصنعة المتوسطين من الطبقات ، فأما المتأخرون فأحسن أحوالهم أن يرووها فيردوها (يرددوها) . وكان حسن الطبع فى صياحه ، حسن التلطف لتنزيله (النزول فى تمهل) من الصياح الى الاسجاح على ترتيب بنغم يشاكله ، حتى تعتدل وتتزن أعجاز الأشعار فى القسمة بصدورها ، وكذلك أصواته كلها ، وأكثرها يبتدى الصوت فيصيح فيه - وذلك على مذهبه فى جل غنائه حتى كان الكثير من المغنين يسمونه بالمسوع ، لأنه يبدأ بالصياح فى أحسن نغمة يفتح بها أحد فاه - ثم يرد نغمته فيرجحها ترجيحا وتنزيلا ، حتى يجعلها من تلك

(١) نفسه ص ٣٦٩ - ٣٧٠
(٢) نفسه ص ٣٧١

الشدة الى ما توازيها من اللين ، ثم يعود فيفعل مثـل ذلك ، فيخرج من شدة الى لين ، ومن لين الى شدة . وهذا أشد مـا يأتى فى الغنـاء ، وأعز ما يعـرف من الصنعة (١) » ، وقال يحيى بن على بن يحيى ، وقد ذكر اسحق فى صدر كتابه الذى ألف فى أخبـاره (وزاد فى بعض ما صنعه) : وكـان اسحق أضرب (أهل زمانه) بالعود وبأكثر آلات الغناء ، وأجودهم صنعة ، وقد تشبه بالقديم ، وزاد فى بعض ما صنعه عليه ، وعارض بن سريج ومعبدا ... (٢) » .

ومما سبق نلاحظ أن اسحق قام بالتقعيد للقديم ثم احتذائه كمثال ، وان كان قد زاد عليه قليلاً . وهذا يدفعنا الى التساؤل لماذا كان اسحق يثور على أبيه اذا عارض القديم ما دام هو يفعل ذلك ؟ فيمـا يبدو أن هذه المعـارضة قد وقعت فى شباب اسحق الاول الذى ربما اتسم بالتحمس للحداثة ، وعدم التعرض للقدماء ، فى تناقض مفهوم ، فالحداثة هى الشىء الممكن فى عصره المنحط عن القدماء ، وأن التعرض للقدماء معارضة أو محاكاة يفضح المحدثين ويكشف عن انحطاطهم ، ولعله بعد لطمة أبيه له الشديدة حول هذا الأمر توصل الى أن طريق المجد الذى حققه أبوه كان هو التشبه بالقدماء فسلك هذا الطريق راضيا بـأن يكون ظـلا للقدماء ، بجانب احساسه بأن الذوق العام يتجه نحو القديم بشكـل واضح فى الشعر والمـوسيقى لأسباب عدة تحتـاج لبحث مضن لفهمها ، وقد ألمحنـا لها وسنعود اليها فى الصفحات التالية .

وقد وضعه ارتداده للقـديم فى أن يصنف نفسه فى الموسيقى تصنيف النـاس للفرزدق فى الشعر ، فالفرزدق ينحت فى صخر ، واسحق عندمـا يسأل عن عدم اكثاره فى الصنعة يقول : لأنى أنقر فى صخرة (٣) .

واسحق يتعصب للقدماء ضد نفسه ، فقد حكى محمد بن الحسن بن مصعب ، وكان بصيرا بالغناء والنغم ، : لحن اسحق «تشكى الكميت الجرى» أحسن من لحن بن سريج ، ولحنه فى «يوم تبدى لنا قتيلة» أحسن من لحن معبد، وذلك من أجود صنعة معبد (٤) » ثم أخبر على بن يحيى اسحق بذلك فقال : «قد والله أخذت بزمامى راحلتيهما ، وزعزعتهما ، وانخت بهما ، فما بلغتهمـا (٥) » وأخبر على

---

(١) نفسه ٣٧٥ - ٣٧٦
(٢) نفسه ٣٧٦
(٣) نفسه ص ٤٣٠
(٤) الاغانى ج ٥ ص ٣٧٥
(٥) نفسه .

بذلك محمد ابن الحسن فقال : «هو والله يعلم أنه برز عليهما ، ولكنه لا يدع تعصبه للقدماء (١) » .

ويبدو نمو الذوق القديم فيما يرويه ابن خردذابة عن أبيه قال : كان اسحق عند الفتح بن الحجاج الكرخى وعلوية حاضر ، فغناه علوية (شعرا) فى الثقيل الاول ، ثم غناه فى الهزج ، فقال له الفتح : لمن الثقيل ؟ فقال لابن سريج ، قال : فلمن الهزج ؟ قال : لهذا الهزير (يعنى اسحق) . فقال له الفتح : ويلك يا اسحق ! أتعارض ثقيل ابن سريج بهزجك ؟ فقبض اسحق على لحيته ، ثم لم يفعل شيئا غير ذلك (٢) . وكأنه يعترف بارتكاب جريمة .

ونسأل أنفسنا اذا كان الامر كذلك فماذا أضاف اسحق ؟ لعله القليل من ناحية (٣) ولعله الكثير من ناحية أخرى . كيف يكون القليل وقد تدافع المؤرخون فى الاشادة بعبقريته ؟ يحكى محمد بن أحمد المكى عن أبيه قال : «كان المغنون يجتمعون مع اسحق ، وكلهم أحسن صوتا منه ولم يكن فيه عيب الا صوته ، فيطمعون فيه . فلا يزال بلطفه وحذقه ومعرفته حتى يغلبهم جميعا ويفضلهم ويتقدمهم . قال : وهو أول من أحد التخنيث ليوافق صوته ويشاكله . فجاء معه عجبا من العجب . وكان فى حلقه نبو عن الوتر . أخبرنى يحيى بن على ، قال : أخبرنا أبو العبيس بن حمدون : أن اسحق أول من جاء بالتخنيث فى الغناء ، ولم يكن يعرف ، وانما احتال بحذقه لمنافرة حلقه الوتر ، حتى صار يجيبه ببعض التخنيث ، فيكون أحسن فى السمع (٤). والتخنيث لون من الصياح والأصوات الدخيلة على الشعر واللحن جميعا لمعاونة الصوت على الانطلاق .

هذه اضافة ، أما الاضافة الثانية ، فهى اكتشاف القواعد الدقيقة للغناء كما أسلفنا فكأنه فعل مع الموسيقى ما فعله الخليل مع ايقاع الشعر عندما اكتشف العروض . لقد وضع اسحق عروض الموسيقى ، ففهم كما فهم عروض الشعر ، على أنه القالب الذى يصاغ فيه أى ابداع فى المستقبل ، وليس القالب الذى صاغ

---

(١) نفسه .

(٢) نفسه ص ٤٠١

(٣) يعرض صاحب الاغانى خطابا من اسحق لابن هشام يحدثه عن كتابه الذى يضعه فى الاغانى ، ويستنتج : «هذا مما يدل على أن كتاب الاغانى المنسوب الى اسحق ، ليس له ، وانما ألف ما رواه حماد ابنه عنه من دواوين القدماء غير مختلط بعضها ببعض» ، الاغانى ج ١٧ ص ١١٢ . ونحن نتفق مع الاصفهانى جزئيا ، فقد روى الألحان كى يستخرج قواعدها طبقا لقراءتنا للخطاب المذكور .

(٤) نفسه ص ٣٢٦ - ٣٢٧

فيه القـدماء ابداعهم . ومن المـؤسف أن هذا الفهم سواء لعـروض الشعر أو الموسيقى نبع من المكتشف نفسه واستطاع بهيبته ومكـانته واستثمار الاتجـاه المحافظ أن يفرض هذه الفكرة على الأجيال التالية .

وقـد تعرض العروضان معـا لهجوم المحدثين فى الشعر والموسيقى بقدر مـا وسعهم ، لكنهم خملوا وانطفأ هجومهم أمام السيل المحافظ الذى نبت من جديد فى أواخر القرن الاول من العصر العبـاسى فى بغداد والمـدن الأخرى التى تجرى فى فلكها . ومع هذا فيعنينا رصد هذا الصراع بين المحدث والقديم فى الموسيقى كما ألمحنا اليه فى الشعر (*) .

ان الصراع بين المحدث والقديم يبدو وكـأنه صراع بين الموالى والعرب وقد وقف هذا الصراع عند انتصار العرب على الموالى بصيرورة هؤلاء عربا فى جهة ، وانتفاء هذه العلاقة بين المولى والعربى من جهة أخرى باتجاه بعض الأمصار الى الاستقلال ، والاستغناء عن الانتماء – بالولاء – لدم عربى .

ان الموالى الذين عاشوا فى العراق ، وتعربوا نالوا قسطا من الحرية والجاه ، أغناهم عن الانتساب بالولاء للدم العربى . ولهذا لا تذكر كتب التاريخ الى من كان ينتسب آل برمك أو آل الربيع . لقد كان بنو هاشم ينتسبون الى هذين الأسرتين(**) بشكل أو بآخر . فمما يحدث عن اسحق قـال : «أتيت الفضل بن الربيع يومـا عائدا ، وجاء بنو هاشم يعودونه ، فقلت فى مجلسى ذلك :

اذا أبو العبـاس عيـد ولم يعـد رأيت معودا أكرم النـاس عائدا

(*) عملية التقعيد بالغة التعقيد ، فقد تم وضع نحو اللغة العربية ، وصرفها ، وقواعد علم مصطلح الحديث والتفسير ، والنقد الأدبى ، أما البلاغة فقد تمت ببطء ، واستمر تقدمها البطىء حتى القرن السابع مع حازم القرطاجنى والسبب فى ذلك ارتباطها بقضية أعجاز القرآن مع ارتباطها القوى بلغة الشعر فى عناصرها الجزئية من دلالة كلمة أو مجاز صورة جزئية وكانت الأنفاس البطيئة التى تقـاوم الاحتضار فى الحضارة العربية ، وكان تاليـا لها وضع المعـاجم والكتب الموسوعية التصنيفية ، ثم الصمت حتى العصر الحديث .

(**) ويحدث العكس والتردد بين نسب الولاء العربى وبين النسب الفـارسى ، وها هو دعبل يهجو الطاهرية مع ميلهم اليه وأياديهم عنده ، فأنشده لنفسه فيهم :

وأبـقـر طـاهـر فينـا ثـلاثـا عجـائب تستخـف لهـا الحلـوم
ثـلاثـة أعـبـد لأب وأم تـمـيـز عـن ثـلاثـتهـم أروم
فبـعض فـى قـريـش منتمـاه ولا غيـر ومجـهـول قـديـم
وبـعـضـهـم يـهش لآل كسـرى ويـزعـم أنـه عـلـج لـئـيـم
فقـد كثـرت مناسبهـم لـدينـا وكـلـهـم عـلـى حـال زنـيـم

(الأغانى ج ٢٠ ص ١٥٦) .

وجـاء بنـو العبـاس يبتدرونـه مراضا لمـا يشكو مثـنى وواحدا
يفـدونـه عنـد السـلام وكـلهم مجـل لـه يدعوه عمـا ووالـدا

قال : وكان الفضل مضطجعا ، فأمر خادما له فأجلسه ، ثم قال لى : أعد يا أبا محمد ! فأعدت ، فأمرنى فكتبتها ، وسر بها ، وجعل يرددها حتى حفظها .

وحق للفضل أن يجلس فى مرضه . لقـد صار – وهو المولى – عما ووالدا لبنى العباس – ان الخليفة عربى ، والوزير يسر بـأن يصير عربيا ، وقريبـا للخليفة ، ولو بالشعر الذى يترجم العلاقـات العملية . ان المـولى يود أن يكون عربيا رفيع الشأن ، فأسطورة النسب العربى صارت المثل الأعلى للمولى . وفيما يبدو أن تفوق الموالى فى العلم والسياسة جعل العرب يبحثون عن الطريق العكسى ، وهو التخلى – كلما أمكن – عن النسب والتفوق على الموالى فى العلم والسياسة . ومن هنا بدأ الصراع . من اختلق الحداثة يتجه نحو القديم لأنه من صنع العرب : مثله الأعلى فى التعرب والوصول الى المنصب والجاه ، ومن هو صاحب القديم مثله الأعلى المولى فى التحدث والتجديد . ومن المدهش أن ينتصر المولى لعروبته ، وأن ينهزم العربى عن حداثته .

ونموذج الصراع بين العرب والموالى ، أو بين الحداثة والقدم متكرر فى جوانب الحياة العباسية فى القرن الاول من عمر هذه الدولة . وسنضرب له مثلا فى الغناء الصراع الـذى دار بين اسحق الموصلى وابراهيم بن المهدى . الرجلان تلميذان لشيخ واحد هو ابراهيم الموصلى والـد اسحق . وفى ظنى أن استمرار ابـراهيم الموصلى الحقيقى كـان فى فن ابراهيم بن المهدى وليس فى فن ابنه اسحق لأن أول حرب شنها اسحق ضد الحداثة كانت مع أبيه .

والرجلان يتنازعان حب ابراهيم الموصلى بعد موته ، ففى رسالة كتبها اسحق لابراهيم يتهمه فيها بمساواة ابن جامع مع أبى اسحق ابراهيم الموصلى يرد عليه ابراهيم بن المهدى : «وأما من ذكرت أنى أسويه بأبى اسحق – رحمه الله – وهو لا يساوى شسعه ، فانك عنيت ابن جامع . وأنت لا تدخل بينى وبين أبى اسحق رضى الله عنه ، ولا أظنك أشد حبـا له منى ، ولا كان لك أشد حبـا منه لى ، فقد تعلم كيف كان لى (١) » .

وسبب الصراع بين المولى المستعرب والعربى الآخذ أسلوب الموالى ميل اسحق

---

(١) الاغانى ج ١٠ ص ١٤٦

للقديم وتعصبه له ، بينما ابراهيم لا يميل ميل صاحبه بل كان «يحذف نغم الاغانى (القديمة) الكثيرة العمل حذفا شديدا ، ويخففها ... فاذا عيب ذلك عليه قـال : أنا ملك وابن ملك أغنى كمـا اشتهى وعلى ما التـذ . فهو أول من أفسد الغنـاء القديم ، وجعل للناس طريقا الى الجسارة على تغييره . فالناس الآن صنفان : من كان منهم على مذهب اسحق وأصحابه ممن كان ينكر تغيير الغناء القديم ، ويعظم الاقدام عليه ، ويعيب من فعله . فهو يغنى الغناء القديم على جهته أو قريبا منها . ومن أخذ بمذهب ابراهيم بن المهدى أو اقتدى به مثل مخارق وشارية وريق ، ومن أخذ عن هؤلاء انما يغنى الغناء القديم كما يشتهى هؤلاء لا كما غناه من ينسب اليه ، ويجد على ذلك مساعدين ممن يشتهى أن يقرب عليه مأخذ الغناء ويكره ما ثقـل ، وثقلت أدواره ويستطيل الزمان فى أخذ الغنـاء الجيد على جهتـه بقصر معرفته . وهذا اذا أطرد ، فانما الصنعة لمـن غنى فى هذا الوقت لا للمتقدمين ؛ لأنهم اذا غيروا ما أخذوه كما يرون ، وقد غيره من أخذوه عنه ، وأخذ ذلك أيضا عمن غيره ، حتى يمضى على هذه خمس طبقات (أجيال) أو نحوها . لم يتأد الى الناس فى عصرنا هذا من جهة الطبقـة (الجيل الحالى) غنـاء قديم على الحقيقة البتـة (١) » .

ان هذا النص أشبه بمرثية للغناء القديم وهجوم صامت على ابراهيم بن المهدى. ولـم يكن ابراهيم فى النهايـة الا صاحب مذهب محدث واستطـاع أن يكون له تلامذته وأنصاره ومنهم قريشيان : علية بنت المهدى أخته وابن جامع المذكور فى الخطابات المتبادلة بين اسحق وابراهيم ، وهو قرشى ، ولعله — حسب علمى — أول عربى صليبية من غير أبناء الخلفاء — وهم كثرة — ممن اشتغل بالموسيقى والغنـاء .

فما هى تفاصيل الخلاف بين المذهبين ؟ مذهب اسحق معروف بوضوح شديد ؛ انه السلفية المطلقة والتعصب للقديم . والقديم ليس الا الغناء الفارسى والرومى وقد تم تعريبه على أساس أن تصير الألحان فى ميزانها على ميزان الشعر العربى ، فارتبطت الموسيقى بتقليدية الشعر . ومن هنا نفهم تعصب اسحق ضد الشعراء المحدثين . وقد أدى تساوى الميزانين الى أن الصوت (اللحن) الموسيقى يمكن نقله من شعر الى شعر آخر على نفس الوزن دون عنـاء ، فهذه — على سبيل المثال — عليه بنت المهدى تغنى . «ومخنث شهد الزفاف وقبله (٢) » من صوت «أن الرجال

---

(١) نفسه ص ٧٠

(٢) نفسه ص ١٧٩ — ١٨٠ ، وأخذت لميس جارية عبد الله بن طاهر لحنا لاسحق وخلعته على شعر آخر (الاغانى جـ ٥ ص ٣٦٧) .

لهم اليك وسيلة» . وربما يجمع المغنى البيتين من الشعر أحدهما لشاعر والآخر لشاعر آخر ، ويتغنى بهما ما داما من بحر واحد ، فقد تغنت متيم مولاة على بن هشام ، وأم أولاده فى بيتين أحدهما لكثير والآخر لرجل من كنانة من بنى جذيمة وقيل أيضا أنه لعبد الله بن علقمة من بنى عامر (١) .

وأما مذهب ابراهيم بن المهدى فهو غامض غموض نشأة الموشحات الاندلسية ، وسنمضى فى محاولة لتحسس طبيعة هذا المذهب . لقد قامت مناظرات طويلة بين اسحق وابراهيم يحكى أبو العبيس بن حمدون عن عمر بن بانة : «رأيت ابراهيم بن المهدى يناظر اسحق فى الغناء فتكلما بما فهماه ، ولم أفهم منه شيئا . فقلت لهما : لئن كان ما أنتما فيه من الغناء ، فما نحن منه فى قليل أو كثير (٢) » وينقل لنا صاحب الاغانى : أخبرنى يحيى بن على قال حدثنى أبى قال قال لى اسحق : ليس فيمن يدعى العلم بالغناء مثل ابراهيم بن المهدى ، وأبى دلف القاسم بن عيسى العجلى . فقيل له : فأين محمد بن الحسن بن مصعب منهما ؟ فقال : لو قيل لك ان محمد بن الحسن يبصر الغناء لكان ينبغى لك أن تقول : وكيف يبصر الغناء من نشأ بخراسان لا يسمع من الغناء العربى الا ما لا يفهمه (٣) » .

فاسحق يشهد لابراهيم بالعلم ويناظره مناظرات لا يكاد يفهمها الناس فكأنهما عالما كهنوت ، حتى أن ابراهيم بن المهدى يضيق من عسف اسحق فيكتب اليه فى شىء خالفه فيه من التجزئة والقسمة : «الى من أحاكمك والناس بيننا حمير (٤)». ويحدثنا يحيى بن معاذ : «كان اسحق وابراهيم بن المهدى اذا خلوا أخوان ، واذا التقيا عند خليفة تكاشحا أقبح تكاشح (٥) » .

ان اسحق قد أقر له الخلفاء والمغنون بالرياسة ، ما عدا ابراهيم فهو يقر له برياسة المحترفين فحسب ولا رياسة له على ابراهيم الذى يكتب لاسحق : «وأما الرياسة فقد جعلها الله لك على أهل هذا العمل ولا رياسة لى عليهم ولا لك على»

---

(١) نفسه ج ٧ ص ٢٧٩ ، وقد فعل اسحق ذلك اذ غنى فى شعرين ، الاغانى ج ٥ ص ٣٦٠ ، ولعل البيت الثانى المضاف يمثل صوتا موسيقيا مجهولا يبنى عليه المغنى غناءه موهما الآخرين أنه من ابتداعه ، وابن جامع يضيف بيتين لبيتين (نفسه ص ٣٩٩) .

(٢) الاغانى ج ٥ ص ٣٧١

(٣) نفسه ج ١٠ ص ١٢٠

(٤) نفسه ج ٥ ص ٣٧٢

(٥) نفسه ص ٣٥٥

فابراهيم يقر له بالرياسة (١) حتى يوقف حملته عليه ، ولكنها رياسة غير مطلقة ، فلا رياسة لـــه على ابراهيم وتلك هى مشكلة اسحق الكبرى . لأننـــا سنجد غير ابراهيم من لا يقـر له بالريـاسة من أصحاب الموسيقى النظريـــة المترجمـــة عن اليونانية .

ولو تأملنا شهادته السابقة بتقدم ابراهيم بن المهدى فى علم الغنـــاء — وهى شهادة يجبره عليها ابراهيم بمركزه فى الأسرة الحاكمة من نـــاحية ، وبعلمه من ناحية أخرى — وجدناه ينكر العلم على محمد بن الحسن بن مصعب . فلمـــاذا ؟ لدينا خبر فى غـــاية الأهمية يكشف عن تحجر اسحق عند الغنـــاء العربى القديم واستهانته الحذرة بالكتب المترجمة ، وبكل اقتراح جرىء :

الخبر يحكيه «على بن يحيى بن المنجم قـــال : كنت عند اسحق بن ابراهيم بن مصعب ، فسأل اسحق الموصلى — أو سأله محمد بن الحسن بن مصعب (هذا هو الأرجح) فقال له : يا أبا محمد ، أرأيت لو أن الناس جعلوا للعود وترا خامسا للنغمة الحادة التى هى العاشرة على مذهبك ، أين كنت تخرج منه ؟ فبقى اسحق واجما ساعة طويلة مفكرا ، واحمرت أذناه ، وكـــانتا عظيمتين ، وكان اذا ورد عليه مثل هذا احمرتا وكثر ولوعه بهما ، فقال لمحمد بن الحسن : الجواب فى هذا لا يكون كلاما ، انما يكون بالضرب ، فان كنت تضرب أريتك أين تخرج ! فخجل وسكت عنه مغضبا ، لأنه كان أميرا وقابله من الجواب مالا يحسن فحلم عنه . قال على بن يحيى : فصار الى به وقال لى : يا أبا الحسن ! ان هذا الرجل سألنى عما سمعت ولم يبلغ علمه أن يستنبط مثله بقريحته ، وانما هو شىء قرأه فى كتب الأوائل ، وقد بلغنى أن التراجمة عندهم يترجمون لهم كتب الموسيقى ، فاذا خرج اليك منهـــا شىء فـــأعطنيه ، فوعـــدته بذلك ، ومات قبـــل أن يخـــرج اليه شىء منهـــا ... (٢) » .

وهذا الخبر يربط الوتر الخامس للعود بالتفكير الموسيقى المحدث الناشىء عن عوامل كثيرة منها ترجمة كـــتب الموسيقى اليونـــانية . وهذا يعنى أن أسطورة زرياب فى الاندلس قد بولغ فيها ، فهو ليس صاحب هذه الفكرة وان كان الفارس

---

(١) الاغانى جـ ١٠ ص ١٤٨

(٢) نفسه جـ ٥ ص ٢٧٠ — ٢٧١ ، راجع أيضا مجلة عالم الفكر عدد واحد ، ١٩٨١ ص ٢٤ ، يعرض نصا يقدم النغمات العشر لاسحق ، وعن امكانية اصدار النغمة العاشرة من أكثر من وتر ، فاستغنوا بوجودها ... عن أن يزيدوا فى العود وترا خامسا ، والنص نقلا عن اسحق كما ورد فى «رسالة ابن المنجم» ، كتاب الوتريات الصوتية : مؤلفات الكندى الموسيقية» .

المقدام الذى تجرأ على تنفيذها . كما أننا نرى حنق اسحق على هذا التفكير المحدث ، ورغبته التراجيدية فى الاطلاع على الكتب المترجمة ، وكأنه أحس بأن هؤلاء يعلمون مالا يعلم دون كد أو جهد ، فطعن فى علمهم ، وجهلهم بالموسيقى العملية ، كأنه يرفض علما نظريا للموسيقى لا يشترط القدرة على الأداء .

وأتصور أن عقدة الرياسة عند اسحق لم تكن عقدة تضخم الذات التى رأيناها فى الشهادات التى يحكيها لنا عن عظمة شعره فحسب ، لكنها أيضا أداة سلطوية أراد بها أن يدافع عن موقف ايديولوجى يدافع عن القديم ويحميه .

واذا كان اسحق لم يطلع على كتب الموسيقى المترجمة ، فانه يعرف الغناء الرومى (البيزنطى) العملى ، وقد رفضه بناء على موقفه الايديولوجى وتحدثنا المغنية «مخارق قالت : كان لمولاى الذى علمنى الغناء فراش رومى وكان يغنى بالرومية صوتا مليح اللحن ، فقال لى مولاى : يا مخارق خذى هذا اللحن الرومى فانقليه الى شعر من أصواتك العربية حتى أمتحن به اسحق الموصلى فأعلم أين يقع من معرفته ، ففعلت ذلك ، وصار اليه اسحق فاحتبسه مولاى ، فأقام . وبعث الى أن ادخلى اللحن الرومى فى وسط غنائك ، فغنيته اياه فى درج أصوات مرت قبله ، فأصغى اليه اسحق ، وجعل يتفهمه ويقسمه ويتفقد أوزانه ومقاطعه ، ويوقع عليه بيده ، ثم أقبل على مولاى فقال : هذا صوت رومى اللحن ، فمن أين وقع اليك ؟ فكان مولاى بعد ذلك يقول : ما رأيت شيئا أحسن من استخراجه لحنا روميا لا يعرفه ، ولا علة فيه ، وقد نقل الى غناء عربى ، وامتزجت نغمه حتى عرفه ولم يخف عليه (١) » ويكاد هذا السلوك من مخارق ومولاها يكشف لنا عن أصل الموشحات البعيد . وليت الخبر نقل الينا الشعر الذى أدخل الى اللحن الرومى ، ومع ذلك فاسحق لا يقبل التجريب ، وان كشف لنا هذا الخبر عن معرفته بالغناء الرومى فان هذه المعرفة لم تغره كما أغرت الفريق الآخر الذى يحاربه اسحق .

ونكاد نجزم أن ابراهيم بن المهدى قد عرف ما عرفه اسحق ، وربما زاد عليه بمعرفة الكتب المترجمة والاطلاع عليها . وفيما يبدو أن الغناء الرومى كان معروفا عند الخاصة والمغنين ، فالجاحظ ينقل الينا نصا خطيرا يكاد يكشف عن طبيعة الموشحات الاندلسية ونشأتها ، كما أنه يكاد يكشف عن معنى ما لبعض المحاورات بين اسحق وابراهيم بن المهدى . ونص الجاحظ يأتى فى سياق تفضيل الشعر العربى على غيره من أشعار الأمم ، لفضل اللغة العربية على غيرها من اللغات :

---

(١) نفسه ص ٢٧٩ — ٢٨٠

«والدليل على أن العرب أنطق ، وأن لغتها أوسع ، وأن لفظها أدل ، وأن أقسام تأليف كلامها أكثر والأمثال التى ضربت فيها أجود وأيسر . والدليل على أن البديهة مقصورة عليها ، وأن الارتجال والاقتضاب خاص فيها ، وما الفرق بين أشعارهم (أشعار العرب) ، وبين الكـلام الذى تسميه الروم والفرس شعرا . وكيف صار النسيب فى أشعارهم ، وفى كلامهم الذى أدخلوه فى غنائهم وفى ألحانهم انما يقال على ألسنة نسائهم ، وهذا لا يصاب فى العرب الا القليـل اليسير . وكيف صارت العرب تقطع الألحان الموزونة على الأشعار الموزونة ، فتضع موزونا على موزون ، والعجم تمطط الألفاظ فتقبض وتبسط ، حتى تدخل فى وزن اللحن فتضع موزونا على غير موزون (١) » .

والآن نحـاول فهم محاورات ابراهيم بن المهدى واسحق فى ضوء مـا أورده الجاحظ . ان العجم (وأظنه يقصد الـروم كمـا سنعلل ذلك فيما بعـد) تمطط الألفاظ فتقبض وتبسط . ان اسحق يأخذ على ابراهيم تمطيط الألفـاظ فى مواضع عدة نذكر منها رسالة أرسلها الاول الى الثـانى يسأله فيها عن قوله «ذهبت من الدنيا وقد ذهبت منى» ، وعن أى شىء كان معنى صنعته (غنـائه ولحنه) فيه ؟ وهو يعلم أنه لا يجوز فى غنائه الذى صنعه فيه الا أن يقول «ذهبتو» بالواو ، فان قال «ذهبت» ولم يمدها انقطع اللحن والشعر ، وان مدها قبح الكلام وصار من كلام النبط . فكان رد ابراهيم أن ليس اسحق الا بابن زانية من الجرامقة (فرس يقيمون بالعراق لكنتهم العربية غير سليمة) . فقال اسحق : الجرمقانى والله منا أشبهنا بالجرامقة لغة ، وهو الذى يقول «ذهبتو (٢) » .

ويطرد الحوار بينهما فى نطق ابراهيم بن المهدى لكلمه «أكبر» هكذا : «أكبار» ويعيد اتهامه بنطق اللغة مثل النبط ، وقد يأخذ التمطيط شكلا آخر فيما يرد به ابراهيم بن المهدى على رسالة لاسحق : «ومن العجب الذى لم أر مثله ، والمكابرة التى لا يشبهها شىء اعتداؤك على فى التجزئة حيث تقول :

حيّيـــا أم يـعمـرا قبـل شحطاً من النـوى

يا أخى وحبيب نفسى ، فانظر كم فى هذا من العيوب ! قولك «ييا» ليكون مثل «شحط» فى الوزن ، أيكون مثل هذا الكلام ؟ ! وقولك فى الجزء الثانى «حي» حتى يكون مثل «قبل» ، هل يكون مثل هذا ؟ ! أو ليس فى «يّيا المشددة» أربع ياءات وفى

(١) البيان والتبين جـ ١ ص ٣٨٥
(٢) الاغانى جـ ٥ ص ٢٨٨ - ٢٨٩

«حي» التى عطفت بها ثلاث ، فتصير سبع ياءات ، وانما هى ثلاث فى الأصل : الياء المشددة ، وياء الاثنين حيث تقول «حييا» ! والناس فى هذا بينى وبينك بهائم . فمن استعدى عليك ، ولو أنصفت لعلمت أنه لا يمكن فى :

« حـيّـيـا أم يـعـمـرا »

غير ما جزأت أنا الا بهذا الغلط الذى لا يحول من تحريك ساكن تجعله أول الكلام فقد زدت قبله حرفا ، أو تسكين متحرك فتزيد بعده حرفا ؛ كقولك «أم يعمرا قابلِ شدطن» حيث جعلت قبل الباء ألفا ، وكقولك «أم يعمرن قبلا» فزدت الألف لتسكت عليها لأن السكوت على متحرك لا يمكن . فأية حجة هذه ؟ ! أو من يصبر لك على هذا ؟ ! وانما أردت أنا ما يجوز فجئتنى بتجزئة واحدة ، لا أريد غير ذلك منك . ما لك يا أخى تنفس على الصواب فيما لا نقيصة عليك فيه ولا عيب (١) » .

ان اسحق لا يجوز سبع ياءات فى «حييا» ويوجب على ابراهيم غير ذلك ، فنحن أمام تمطيط آخر يصطنع نبرا يجعل من ثلاث ياءات سبعا . أليس قيامنا بجمع ما فعلته المغنية «مخارق» بادخال الشعر العربى على اللحن الرومى ، وما أورده الجاحظ فى خبره «والعجم تمطط الألفاظ فتقبض وتبسط ، حتى تدخل فى وزن اللحن فتضع موزونا (اللحن (٢)) على غير موزون (الشعر بعد تمطيط بعض ألفاظه فيفقد وزنه ، ثم اذا جمعنا هذا على ما يطرحه محمد بن الحسن بن مصعب من تحد لاسحق عندما سأله عن مخرج النغمة العاشرة الحادة عند اسحق لو أضيف للعود وتر خامس ، والصلة الأكيدة لاسحق مع محمد هذا لأنه يشغل

---

(١) نفسه جـ ١٠ ص ١٤٦ - ١٤٧ ، لجأ ابن طنبورة الى تصغير حية ثم الحاق ياء النسب اليها ، وتصغير بيت وتكراره للحصول على ما حصل عليه ابراهيم بالمط (العقد جـ ٧ ص ٢٧) .

(٢) يؤكد فكرة وزن الشعر على اللحن الرومى دون الفارسى كما يفهم من قول الجاحظ ما يورد ابن عبد ربه فى عقده (جـ ٧ ص ١٠) ما يرويه عن «أبى شعيب الحرانى عن جعفر بن صالح بن كيسان عن أبيه ، قال : كان عبد الله بن عمر يحب عبد الله بن جعفر ، فغدا عليه يوما وعنده جارية فى حجرها عود ، فقال ابن عمر : ما ذاك ، قال : وما تظن به يا أبا عبد الرحمن ؟ فان أصاب ظنك فلك الجارية ؟ قال . ما أرانى الا قد أخذتها ، هذا ميزان رومى ! فضحك ابن جعفر ، قال : صدقت . هذا ميزان يوزن به الكلام ، والجارية لك ؛ ثم قال : هات ! فغنت :

أيا شوقا الى البلد الأمين   وحي بين زمزم والحجون

ثم قال : هل ترى بأسا ؟ قال : هل غير هذا ؟ قال : لا . قال : فما أرى بذا بأسا» . والنص بالغ الأهمية فيما نذهب اليه ، وفى تاريخ الغناء العربى ، حيث يبدو اتصاله المبكر بالموسيقى الرومية ، وكأن العود شىء جديد فى المجتمع حتى يظن ابن جعفر أن معرفة ابن عمر له ستكون لغزا يستحق المراهنة عليه ، ولنا أن نسأل هل العود أصله بيزنطى ؟ ربما فالعلاقات الثقافية بين الدولة الأموية والبيزنطية كانت جد وثيقة واستمر الحال على ما هو عليه فى الاندلس .

وظيفة حجابة فى بلاط الخليفة الرشيد ، لتأكد لدينا أن ابراهيم يعرب الأصوات الرومية ويشتق أساليب مذهبه من مذاهبها . وهنا لابد أن يطرح هذا التطور الموسيقى سؤالا ، وقد اهتزت قداسة العروض -كما أسلفنا- عند عدد من الشعراء منهم بشار وأبو العتاهية وأبو نواس ، لماذا لا نتجاوز القواعد العروضية قليلا ، أو لماذا لا نلجأ الى البحور المهملة كى نؤلف شعرا يتناسب وزنه مع وزن الألحان الرومية المستعارة ؟ ان طرح هذا السؤال ليس غريبا على بيئة تغزوها الفلسفة اليونانية بقوة ولا تتوقف عن التجريب والتأمل الذى قد يجر الى ما بعده ، فتلك قريحة بشار ثم أبى نواس (وغيرهما كثير) لا تتوقف عن التجريب بل اننى بالقراءة الممتدة لكتب التراث أظن أن المؤرخين أسقطوا كثيرا من الأعمال التجريبية لهؤلاء الشعراء لمخالفتها الصريحة لعمود الشعر بل وعروضه وقوافيه ومن المفيد هنا أن نطرح فكرة الجمع (رياضيا) فى الشعر ، وقد افترضناها فى الموسيقى ، فهذا أبو نواس يتأمل فى أشعارسابقة ومعاصرة له . «قال عمر بن محمد بن عبد الملك بن الزيات حدثنى بعض أصحابنا عن أبى نواس أنه قال (*) : شاعران وضعا التشبيه فيهما (فى بيتى شعر لكل منهما) فى غير موضعه . فلو أخذ البيت الثانى من شعر أحدهما ، فجعل مع البيت الآخر ، وأخذ بيت ذاك فجعل مع هذا لصار متفقا معنى وتشبيها ، فقلت له : أنى ذلك ؟ فقال : قول جرير للفرزدق :

فانك اذ تهجو تميما وترتشى ... تبابين قيس أو سحوق العمائم
كمهريق ماء بالفلاة وغره ... سراب أذاعته رياح السمائم

وقول ابن هرمة :

وانى وتركى ندى الأكرمين ... وقدحى بكفى زندا شحاحا
كتاركة بيضها بالعراء ... وملبسة بيض أخرى جناحا

(*) من المفيد أن نربط تجربة أبى نواس هنا بهذا الخبر : قال دعبل : كان لى صديق متخلف يقول شعرا فاسدا مرذولا ، وأنا أنهاه عنه . اذا أنشدنى يوما :

ان ذا الحب شديد ... ليس ينجيه الفرار
ونجا من كان لا يعشق من ذل المخازى

فقلت له : هذا لا يجوز ، البيت الاول على الراء والبيت الثانى على الزاى ، فقال : لا تنقطه ، فقلت له : فالاول مرفوع ، والثانى مخفوض ، فقال : أنا أقول لا تنقطه ، وهو يشكله (الأغانى جـ ٢٠ ص ١٥٠) ومن الواضح أنها نكتة اذا لم ننقط البيت الثانى ، والحوار فيه ذكاء لا تخلف ، ولا شك أن القصة من وضع دعبل أو من وضع من يرويها ، وفيها سخرية من قواعد الشعر وصرامتها ، وأيضا فيها حس التجريب الذى يريد أن يتجاوز نظام القوافى العربية .

فلو قال جرير :

فانك اذ تهجو تميما وترتشى تبابين قيس أو سحوق العمائم
كتاركة بيضها بالعراء وملبسة بيض أخرى جناحا

لكان أشبه منه ببيته . ولو قال ابن هرمة مع بيته :

وانى وتركى ندى الأكرمين وقدحى بكفى زندا شحاحا
كمهريق ماء بالفلاة وغره سراب أذاعته رياح السمائم

كان أشبه ... (١) » اننا لسنا أمام عملية جمع فقط بل أمام عملية جمع وطرح ترتب عليها أبياتا متعددة القوافى متباينة الأطوال العروضية بزائدة تنقص فى بيت وتطول فى آخر .

وهذا الاختلاف العروضى والتعدد فى القوافى يخلق نصا له سياق وأكثر التئاما . والنتيجة التى وصل اليها أبو نواس هى ما يصف به اسحق صنع ابراهيم بن المهدى بل وما يصنعه مخارق كيدا فى اسحق (على حد تعبير كتاب الاغانى ، بينما الحقيقة كما توترات الأخبار أن هذا مذهب مخارق فى الغناء تيمنا بامامة ابراهيم بن المهدى) . وكلاهما يحرك الغناء ، ويعيب على اسحق عدم تحريك الغناء ، واسحق بكلاسيكيته يقول «ليتنا نفى بما علمناه ، فانا لا نحتاج الى الزيادة فيه» منكرا عليهما التحريك الذى يزعم ابن المهدى أن حلاوة الغناء لا تتم الا به ، والتحريك كثرة الشغل (عمل أنغام تواكب سبع ياءات فى «حبيا» على سبيل المثال) . واذا زعم اسحق أن غناءهما يتكرر فيه الحذف لا الشغل فهو تحامل الرافض لمذهبهما ، وهو لا ينى يوقع بهما فى المهالك مستخدما علو شأنه (٢) . وكما سقطت أعمال تجريبية كثيرة فى الشعر حدث ذلك فى الموسيقى ، فان أغانى ابراهيم بن المهدى بعد قرن من الزمان (حتى تاريخ تأليف كتاب الاغانى) لا يكاد يعرف منها صوت ، ولا يروى منها الا اليسير وأن كلامه فى تجنيس الطرائق أطرح ، وعمل على مذهب اسحق (٣). والطرائق تكاد ترادف الدستانات ، وهى ألحان حوذى بها الألفاظ والاغانى ، وقسمت أجزاؤها على أجزائها ، والطرائق : هى الصناعات التى عملت على أصناف

---

(١) الاغانى ج ٩ ص ٤٤
(٢) راجع الاغانى ج ٩ ص ٢٨٢ ثم الاغانى ج ٥ ص ٢٨٧ ، ٢٩١ ، ٢٩١ – ٢٩٢ ، ٢٨٣ – ٢٨٤ .
(٣) الاغانى ج ١٠ ص ١٤٩ ، لكننا نظن استمرارية ابراهيم فى الاندلس .

أوزان الشعر فى اللغات المختلفة ، من غير أن يجعل لكل طريقة منها اسم مفرد ، وهى بالقوة بلا نهاية (مثل العروض فى دوائر) . أما التجنيس فأظنه ما يشير اليه صاحب الكافى فى الموسيقى «بترتيبات وحشو» فى قوله : «وقد يتخلل أحوال الصنف المسمى بـ : الدستانات ، والطرائق ؛ شىء يسمى : النغمة ، باشتراك الاسم مع النغمة المحدودة فى علم الموسيقى ، وهى تجرى مجرى الترتيبات والحشو خلال تكرير اللحن فى الأبيات ومجرى الاستراحات ، وهى صنوف مؤلفة ، كثيرة فى الطبقة التى عليها اللحن ، ويستعمل فى كل دستان وطريقة منها (نغمة (١)) ونظن أنها ما يشير اليه صاحب الأغانى بكلمة الزوائد .

ولا نشك أن غناء عليه بنت المهدى فى مسمط رباعى تختلف فيه قافية الشطر الثالث لكل زوج من الابيات لابد أن تدخل فى عداد مذهب ابراهيم المنسى مع أخته، وهذا الاختلاف يعين على تمطيط قافية الشطر الثالث بأسلوب تكاثر ياءات «حبيبا أم يعمرا» وقد تضاعف معه «ألف القصر» أيضا فى ظننا طبقا لنفس القاعدة ، وذلك هو المسمط :

مالى أرى الأبصار جافيه — لم تلتفت منى الى ناحيه

لا ينظر الناس الى المبتلى — وانما الناس مع العافيه

صحبى سلوا ربكم العافيه — فقد دعتنى بعدكم داهيه

صارمنى بعدكم سيدى — فالعين من هجرانه باكيه (٢)

ان هذه المسمطة المربعة الغريبة المطلقة القافية فى الشطرين الثالث والسابع تكاد تكون اجابة على السؤال الذى كان ينبغى أن ينبثق فى جو شعراء ومغنى الحداثة فى مطلع القرن الثالث الهجرى أو فى ذيل القرن الأول من عمر الدولة العباسية . وهى اجابة لسؤال ما كاد ينبثق حتى أخمده اسحق واتجه لمعاداة الحداثة فى الشعر والموسيقى جميعا لكن زرياب قد حمل معه بذرة الحداثة الى أرض تتعطش اليها فنبتت هناك ونمت مع أسئلة كثيرة وأجوبة شافية . وحتى نصل الى الاندلس حيث آلة الأرغن التى هى النبع الصافى للموشحات فى نظر أهم من كتب عنها نورد هذا الخبر عميق الدلالة حول دور ابراهيم بن المهدى وأخته علية اللذين يشكلان معا موشحة على لسان رجل هو ابراهيم وخرجة على لسان

---

(١) الكافى فى الموسيقى ص ٦٦ – ٦٧
(٢) الاغانى ج ١٠ ص ١٧٠

امرأة هى علية . الخبر من كتاب محمد بن الحسن عن عون بن محمد عن أبى أحمد بن الرشيد واللفظ له ، قال : دخل يوما اسماعيل بن الهادى الى المأمون ، فسمع غناء أذهله . فقال له المأمون : مالك ؟ قال : لقد سمعت ما أذهلنى ، وكنت أكذب بأن الأرغن الرومى يقتل طربا ، وقد صدقت الآن بذلك . قال : أولا تدرى ما هذا ؟ قال : لا والله ! قال : هذه عمتك علية تلقى على عمك ابراهيم صوتا من غنائها (١) استحسنه . فأصغيت اليه فاذا هى تلقى عليه :

ليس خطب الهوى بخطب يسير ليس ينبيك عنه مثل خبير
ليس أمر الهوى يدبر بالرأ ى ، ولا بالقياس والتفكير (٢)

فهل عرفت علية وأخوها ابراهيم الأرغن ؟ الخبر لا يؤكد ذلك ، لكنه يلقى بالاحتمال بقوة اذا جمعناه الى ما سبق من أسلوب ابراهيم ومذهبه ، واذا لاحظنا أن هذه الابيات من مسمطة رباعية أيضا فى أغلب الظن ، والقافية المتحررة فى الشطر الثالث ومطلع الرابع تقسم البيت قسمة ضيزى الى فقرتين أولاهما أطول من الأخرى :

ليس أمر الهوى يدبر بالرأى ، ولا بالقياس والتفكير

ويتيح فرصة كبرى للتمطيط والتجنيس ، وتوسيع اللفظ على مقاس اللحن . اننا على أبواب التوشيح التى سيفتحها أهل الاندلس بعد موت علية (٣) بأقل من نصف قرن أو يزيد بقليل ! . ربما مع ألحان علية «الثانية» ابنة زرياب ، الذى خلد أعمال علية «الأولى» شكلا وموضوعا عندما سمى ابنته علية وجعلها وريثة فنه المحدث .

(١) نفسه ص ١٨٥

(٢) نفسه ، والخبر يروى الجزء الاول منه محمد بن يحيى الى صاحب الاغانى مباشرة ، بينما الخبر برمته منسوخ من كتاب محمد بن الحسن .

(٣) ماتت علية عام ٢٠٩ أو ٢١٠ هـ .

الفصل الأخير

الحداثة العباسية فى قرطبة

- ١ -

قرطبـــة

القرن الثالث الهجرى فى قرطبة ، هو الامتداد الحقيقى للقرن الثانى الهجرى فى بغداد (ومن قبلها دمشق) . فى هذا القرن كل شىء غامض فى قرطبة ومع ذلك ، فنحن نحس بـاستقلالهم من احدى العلامات الهـامة ، فهم يلبسون القلنسوة الرومية (١) . واذا لم يلبسوا القلنسوة فبدون غطاء للرأس ، وبملابس الحداثة : «كان يرى محمد بن بشير القاضى داخلا على بـاب المسجد الجامع يوم جمعة ، وعليه رداء معصفر ، وفى رجليه حذاء يصر ، وعليه جمة مفرقة ، ثم يقوم فيخطب ويقضى وهو فى هذا الزى ، واذا رام أحد من دينه شيئا ، وجده أبعد من الثريا . ومما يحكيه الناس ويدور على ألسنتهم من أخبار محمد بن بشير أنه أتاه رجل لا يعرفه ، فلمـا نظر الى زى الحداثة من الجمة المفرقـة والرداء المعصفر وظهور الكحل والسواك وأثر الحناء فى يديه لم يتوسم عليه القضاء ، فقـال لبعض من يجلس اليه : دلونى على القاضى ، فقيل له : ها هو ذا وأشير له الى القـاضى ، فقال لهم : انى رجل غريب وأراكم تستهزءون بى . أنا أسألكم عن القاضى وأنتم تدلوننى على زامر ، فزجر من كل ناحية ، وقال له ابن بشير : تقدم فاذكر حاجتك، فلما أيقن الرجل أنه القـاضى تذمم واعتذر ، ثـم ذكر حاجته فوجد من العدل والانصاف فوق ظنه (٢) » . فنحن أمام ظواهر حداثة فى الثياب تستلفت النظر

---

(١) الخشنى ، قضاة قرطبة ، الدار المصرية للتأليف والنشر والترجمة ، القاهرة ، ١٩٦٦ ص ٧ ، ١٨ .

(٢) نفسه ص ٣٢ ، ويصف لنا الضبى فى البغية عرسا : «فلعهدى بعرس فى بعض الشوارع بقرطبة والنكورى الزامر قاعد فى وسط الحفل ، وفى رأسه قلنسوة وشى وعليه ثوب خز عبيدى ، وفرسه بالحلبية المحلاة وغلامه يمسكه ، وكان فيما مضى يزمر لعبد الرحمن الناصر . وهو يزمر فى البوق» . ويبدو -كعادة الفنانين اليوم- أنهم يبالغون فى الاناقة والبريق وهذا ما دعا الرجل الى قوله . الضبى ، بغية الملتمس ، دار الكـاتب العربى ، ١٩٦٧ ، ص ٢٠٣ . كذلك فى كتـاب (أخبار مجموعة فى فتح الاندلس وذكر أمرائها ، لمجهول ، دار أسامة ، دمشق (مصور عن طبعة مدريد ١٨٦٧) يصف القاضى : «كان يخرج الى المسجد ويجلس للحكم فى ازار مورد ولمة مفرقة» . وفيما يتعلق بملابس الاندلسيين من المفيد مراجعة أزجال ابن قزمـان ، واشارة الدكتور عبد العـزيز الأهوانى اليها فى كتابه : الزجل فى الاندلس ص ٧٢ - ٧٦ .

حتى أن بعض الناس تشير الى القاضى فى سخرية باسم «عشر الدلال» ! ويحفظ ذلك القاضى ، ويندم الساخر لحلم القاضى رغم الحفيظة (١) . ولعل ابن بشير كان يبالغ فى التزام «المودة» ، ومع ذلك يستقر لباس القلنسوة ، أو التخلص نهائيا من لباس الرأس حتى أن بعضهم «سأل يحيى بن يحيى عن لباس العمائم ، فقال : هى لباس الناس فى المشرق ، وعليه كان أمرهم فى القديم . فقيل له لو لبستها لاتبعك الناس فى لباسها . فقال : قد لبس ابن بشير الخز ، فلم يتبعه الناس ، وكان ابن بشير أهلا أن يقتدى به ، فلعلى لو لبست العمامة لتركنى الناس ، ولم يتبعونى كما تركوا ابن بشير ، وكان يحيى بن يحيى كثيرا مـا يحكى عن محمد بن بشير عن مالك بن أنس (٢) » .

فهناك الاتجاه المحافظ البدوى يريد عمامة المشرق ، لكن تفتح فقهاء الاندلس يعرف أنه لا يمكن الوقوف أمام تيارات اجتماعية كبرى . فقد اختار الأندلسيون ثيابا وطنية اذا صح التعبير منذ البداية ، فها هو قـاض آخر يجلس فى المسجد يحكم بين الناس وعليه «شركاب (٣) » ، والأمثلة لا تحصى ، ولذلك فنحن نتحفظ مع ما يقوله ابن خلدون من أن لباس الاندلسيين فى العصر الغرناطى المتأخر ، كان محاكاة منهم «كمغلوبين للغـالب (٤) » . فمن المـؤكد من النصوص السابقـة الاستقلالية حتى أن كشف الرأس يكون تعزيرا وهوانا فى العراق وهو فى الاندلس أناقة (٥) وقد تعلو الرأس جمة مفروقة أو قلنسوة ، والاندلسيون اختاروا اللون الأبيض لمبانيهم حتى صارت قراهم كالحمائم كما نراها اليوم ، واللون الابيض فى الخريف والملـون فى غيره من الفصول مـوافقين زرياب على اختيـاره (٦) ، والناس تدخل الحداد فى الأسود وهم يدخلون فى الأبيض كبياض لياليهم .

فى هذا القرن الثالث نسمع عن هذا النمط من الحياة ، وهو نمط أندلسى . ان اختفاء العمائم فى هذا الوقت المبكر يدل على احتضان الملابس المحلية من جانب العرب الفاتحين .

ثم الاشتراك المبكر فى الأعيـاد الدينية الاسلامية والمسيحية متضمنة اجازة

---

(١) نفسه .

(٢) نفسه ص ٣٦

(٣) نفسه ص ٧٠

(٤) المقدمة ص ١٤٧

(٥) ابن الأزرق ، بدائع السلك فى طبائع الملك ، منشورات وزارة الثقافة والفنون ، بغداد ١٩٧٨ جـ ٢ ص ١٦٠

(٦) نفح الطيب جـ ٣ ص ١٢٨

الأحد بجانب الجمعة لهو أمر بالغ الأهمية على تحول الشعائر الدينية الى عادات «قومية» . فانى لا أشك فى أن كثيرا من أهل البلاد الأصليين الذين دخلوا فى الاسلام هم وراء استمرار هذه الاحتفالات ، ولم يكن الأمر مجرد مشاركة اسلامية مسيحية فحسب ، ولكنها حياة فولكلورية غنية تمسك بها أهل البلاد الأصليون ، وأعجب بها وتبناها العرب بدليل اخراج الأمير نفسه الهبات والجوائز لغير المسيحيين فى هذه الأعياد ، أى أنها تجاوزت الوجود الفولكلورى الى الوجود الرسمى (١) .

اننا لن نطارد الظواهر المحلية أكثر من ذلك ، لكنها كانت حداثة استجدت على سلوك عرب الاندلس — فيما يبدو — بحثا عن عناصر وحدة بجانب جاذبية الحياة الفولكلورية بهذه البلاد الى حد تبنيها فى وقت مبكر كما نرى . وهى أيضا عناصر استقلالية اكتسبوها من واقع شبه الجزيرة الملىء بالقوميات التى تسعى — وحتى اليوم — للاستقلال والتميز . ان هذا الواقع سوف يخلق تناقضا مفزعا . ان السعى للاستقلال الاندلسى سوف يحفز الاندلسيين دائما للتفوق على مصدر حضارة العصر وهو المشرق ، وهذا السعى الشامل نكتشفه من مراجعة الرحالة الاندلسيين نحو المشرق للحج واستيراد كل جديد ، فهؤلاء ينتمون لكل أقاليم الاندلس ولكل أجناسه بل ان بعض المسيحيين يتوجهون نحو المشرق للتبشير مثل رايموندو لوليو بل ان سانتا تيريزا تحكى لنا فى سيرتها الذاتية (بعد سقوط غرناطة بما يقرب من قرن) أنها فكرت فى عمل نفس الشىء . ان هذا السعى للمنافسة والتفوق والاستقلالية سيخلق عناصر وحدة ، لكنه سيتعمق أيضا داخل كل العرقيات والأجناس والأديان فى شبه الجزيرة ، فيؤدى الى صراع دموى على الجانبين المسيحى والاسلامى ، ثم بينهما داخل كل جانب .

ولهذا فان حداثة بغداد ، التى قاد خطاها الاولى بشار ، وتابعه فى تطوير وتمرد — تجاوز حدود أبى الحداثة بشار — كل من أبى نواس وأبى العتاهية ومسلم ابن الوليد — سوف تثير انتباه الاندلسيين . انها طريق للتفوق على المشرق لو تابعوا السير فيها ، ولا سيما أن المشرق قد أوقف تيار هذه الحداثة ، وأسلم الشعر تدريجيا الى البداوة كما ظهرت فى شعر البحترى ثم المتنبى من بعده .

ويورد ابن سعيد فى المغرب خبراً عن عبد الرحمن الأوسط — بالنسبة للباحث له دلالته الرمزية الكبرى — فالأخبار مادة للتحليل الدقيق وليست بابا فحسب

---

(١) راجع فتح الطيب ج ٢ ص ١٢٥ ، والجوائز التى حددها عبد الرحمن الأوسط لهذه الأعياد . كذلك راجع المقتبس ص ١٣٨ ، وهامش ٢٩٨ ص ٥١٩ .

من أبواب الطرافة – فحواه أن عبد الرحمن هو «الذى أحدث بقرطبة دار السكة، وضرب الدراهم باسمه ، ولم يكن فيها ذلك مذ فتحها العرب . وفى أيامه أدخل للأندلس نفيس الجهاز من ضروب الجلائب لكون ذلك نفق عليه وأحسن لجالبيه ووافق انتهاب الذخائر التى كانت فى قصور بغداد عند خلع الأمين فجلبت اليه ، وانتهت جبايته الى ألف ألف دينار فى السنة . وهو الذى اتخذ الوزراء فى قصره بيت الوزارة ... وكان مولعا بالنساء ولا يتخذ ثيبا البتة . وكملت لذته بقدوم زرياب غلام اسحق الموصلى (١) يثير هذا النص الانتباه الى :

١ – ثراء الأندلس واستقلالها الاقتصادى فى عهد عبد الرحمن الاوسط (دار السكة – الجباية) . والاستقلال الاقتصادى أصل كل استقلال .

٢ – انتقال أدوات الحداثة المادية (ذخائر قصور بغداد عند خلع الأمين) والروحية (زرياب) . وخبر ابن خلدون عن قدوم زرياب مسبوق بما يعطينا فكرة عن ذخائر قصور بغداد ، فهو يتحدث عن تقدم الموسيقى والغناء ، ويقول «... وكان من ذلك فى دولتهم ببغداد ما تبعه الحديث (المستجد بعده) به وبمجالسه لهذا العهد (عهد ابن خلدون) ، وأمعنوا فى اللهو واللعب ، واتخذت آلات الرقص فى الملبس والقضبان والأشعار التى يترنم بها عليه (الرقص) ، وجعل صنفا وحده، واتخذت آلات أخرى للرقص تسمى الكرج ، وهى تماثيل خيل مسرجة من الخشب معلقة بأطراف أقبية يلبسها النسوان ، ويحاكين بها امتطاء الخيل ، فيكرون ويفرون ، ويثاقفون ، وأمثال ذلك من اللعب المعد للولائم والأعراس وأيام الأعياد ومجالس الفراغ واللهو ، وكثر ذلك ببغداد ... وانتشر منها الى غيرها ، وكان للموصليين غلام اسمه زرياب ...(٢) » . فما انتقل من بغداد كان كل هذا : «عناصر الحداثة» والحياة المرحة التى جعلتهم يصفون أيام عبد الرحمن الاوسط بالعروس (٣) . اننى أظن أن هذا الوصف كان فى أغنية اسمها «الموشح العروس السباعى القفل» الذى امتنع ابن سناء الملك عن التمثيل له فى دار الطراز ، وأن هذا الموشح كان هدية زرياب لعبد الرحمن ، بل هو – كقدوة – قد غنى هذا الموشح ، فردد الناس بعده تسمية أيام عبد الرحمن بالعروس .

تنتقل الى قرطبة أدوات الحداثة فى بغداد (المادية) والروحية فى شخص زرياب الراوى العظيم والموسيقار المبدع (فى الموسيقى) المخترع (لآلاتها) ، صاحب دار

(١) ابن سعيد ، المغرب فى حلى المغرب (تحقيق : شوقى ضيف ، دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٥٣ ، ص ٤٦ .

(٢) المقدمة ص ٤٢٨

(٣) المغرب ص ٤٦

«المودة» فى نفس الوقت . ان قدوم زرياب لم يكن الا استردادا لحياة بغداد فى عصر الأمين ، والتى آن لها أن تسير فى طريق آخر يسيطر عليه الاتجاه المحافظ الذى قاده «اسحق الموصلى» كما أسلفنا ، بينما قرطبة يقود فيها «زرياب» اتجاه ابراهيم ابن المهدى ، وأتباعه من الشعراء المحدثين . ان قيادة الحياة الاجتماعية والثقافية بعلم فى الموسيقى انتقلت الى قرطبة ، لكن شتان بين علم بغداد (اسحق البدوى النزعة فى الشعر والشعراء) وبين زرياب صاحب الاختراعات وأساليب الابداع التى وجدت متنفسها فى قرطبة ، ولم تجده فى بغداد .

وان كان زرياب وحده كافيا لنشر الحداثة بمعونة ذخائر قصور بغداد ، فان الحركة لم تتوقف لاستجلاب الجديد وتعلمه ولهذا «هاجر عباس بن ناصح لما سمع بنجوم أبى نواس ، وروى شعره» (١) ، وهناك من الشواهد ما يثبت أن الأندلسيين قد تمكنوا من صنعة أبى نواس حتى أمكنهم تزييفها (نحل شعر عليه) دون أن يكتشف التزييف الخبراء (٢) . وفى المواقف الصعبة يستشهدون بشعره (٣) . والذى حفظ شعر أبى العتاهية من الضياع هم الأندلسيون . وهزل المحدثين وتهاجيهم وسخريتهم وميلهم عن عمود الشعر هى أبرز صفات شعر مؤمن بن سعيد والغزال وعباس بن فرناس . ان حداثة بغداد قد استقرت فى قرطبة ، وبصفة خاصة تجريبيتها والرغبة فى السبق واللجوء الى لغة الشعب الحية وتفجير طاقتها الشعرية . ولسنا فى مجال للتمثيل ، ولكن يتبين ذلك من يدرس أشعار القرن الثالث . فالحداثة فى الشعر والموسيقى قد اكتملت فى قرطبة . وآن لها أن تنطلق على نحو فريد من الابداع مما لم يتح لها فى بغداد . وكانت نتيجة لتبنى هذا التيار المحدث أن حل زرياب ومعه عباقرة الموسيقيين والشعراء مكانة فى نفوس الأندلسيين وحياتهم (٤) لا تقارن بالمصير الحزين لشعراء الحداثة فى بغداد .

وكانت ذروة هذا الواقع الموشحات .

---

(١) تاريخ الادب الاندلسى ص ٣٤

(٢) الحميدى ، جذوة المقتبس ، الدار المصرية للتأليف والنشر ، ١٩٦٦ . ص ٢٢٨ - ٢٢٩ ، كذلك ، انظر : أحمد هيكل ، الأدب الاندلسى ، دار المعارف ١٩٧٩ ؛ ص ١٥٩ .

(٣) أخبار مجموعة . ص ١٣٩ ، وهنا شواهد لا تحصى عن احتفال الاندلسيين بأشعار أبى نواس .

(٤) عن مكانة زرياب يورد الحميدى : «وزرياب عندهم كان يجرى مجرى الموصلى فى الغناء ، وله طرائق أخذت عنه ، وأصوات استفيدت منه وألفت الكتب بها ، وعلا عند الملوك هنالك بصناعته واحسانه فيها علوا مفرطا ، وشهر شهرة ضرب بها المثل . جذوة المقتبس ، الدار المصرية للتأليف والنشر ص ١٠٢) ولاحظ مكانة «شرحبيل الزامر» من الامير محمد من فحوى قصة يوردها المقتبس ص ١٥٠ .

نشأة الموشحات

الموشحة فى صورها المختلفة تمثل رمزا بالغ الأهمية فى فهم الحضارة والعلاقة بين الشعوب . ونقصد بالصور المختلفة نوع الخرجة فى الموشحة ؛ فهى تارة بلغة رومانثية محضة وتارة أخرى بمزيج من اللغتين الرومانثية والعربية ، وتارة ثالثة بلغة عامية عربية ، وتارة رابعة بلغة عربية معربة . فهى فى كل صورة ترمز لحالة من أحوال الحضارة التى تخثرت فى هذا العمل الأدبى جماليا لتكثف مغزى صور واقعية . يحكى ابن جبير فى رحلته أثناء مروره بعكا أن المدينة قد «انتزعها الافرنج من أيدى المسلمين فى العشر الأول من المائة السادسة ، فبكى لها الاسلام ملء جفونه ، وكانت أحد شجونه ، فعادت مساجدها كنائس ، وصوامعها مضارب للنواقيس ... وطهر الله من مسجدها الجامع بقعة بقيت بأيدى المسلمين مسجدا صغيرا ، يجمع الغرباء منهم فيه لاقامة ... الصلاة . وعند محرابه قبر صالح النبى ... وفى شرق البلدة العين المعروفة بعين البقر ، وهى التى أخرج الله منها البقر لآدم . والمهبط لهذه العين على أدراج وطية ، وعليها مسجد بقى محرابه على حاله ، ووضع الافرنج فى شرقيه محرابا لهم . فالمسلم والكافر (أهل الاندلس يستخدمون كلمة كافر مرادفة للعدو الافرنجى الصليبى فى حال الحرب معه بينما فى السلم تستخدم لفظة النصارى) يجتمعان فيه ، يستقبل هذا مصلاه ، وهذا مصلاه وهو بأيدى النصارى (استخدم كلمة النصارى هنا لحسن سلوكهم تجاه المعبد المشترك) معظم محفوظ (١) . ان المشهد الذى يصفه الرحالة ليس الا موشحة حية تكشف عن التعايش الحميم بين الغالب والمغلوب . المسجد صار خرجة وجسم الموشحة هو الكنيسة التى بنيت عليه دون أن تخفى معالمه ، لقد سيطر ايقاع المسجد الفنى على الكنيسة فصار المغلوب غالبا والغالب مغلوبا : لون من التوازن الانسانى الذى يفتحه تيار الحياة . ومقابل هذه الموشحة الحية توجد موشحة صامتة ، انها مسجد قرطبة وكنيسته . لقد بقى الغالب وحده ومحى شخصية المغلوب لكن روح هذه الشخصية بقيت تخلد تاريخه على هذه الارض ، وتنشره من مقبرة الوجود العدمى فى الواقع الى ملحمة الوجود الفنى فى معمار

---

(١) ابن جبير ، رحلة ابن جبير ، دار مكتبة الهلال بيروت ، لبنان ، ١٩٨١ ، ص ٢٤٩ .

المسجد الهـائل . وكذلك الموشحة ذات الخرجة الأعجمية فهى الآن بين الصمت لاختفاء وظيفتها فى الـواقع الاندلسى الذى صار تاريخا وبين الحيـاة فى أيدى أحفاد الاندلسيين بـالمغرب العربى خاصة وباقى العـالم العربى عامة ، تخليدا لجذورهم وابقاء لرمز يكثف تاريخ جدودهم بما حمل من أمجاد وبؤس فى آن .

وأما احدى صور الواقع الانـدلسى الصارخة للموشحة الحيـة ، فهى أمر «موسى بن موسى بن فرتون بن قسى أمير الثغر الأعلى والثـائر على الامير عبد الرحمن الأوسط ، فقـد تزوجت أمه بعد موت أبيه من أمير من البشكنس أنجب منها ثلاثة أبناء حكموا مملكة بنبلونة (اقليم الباسك حاليا) . وتحالف الأخ الأمير المسلم مع أخوته الملوك المسيحيين ضد الامير الأموى ، وكان دائما يتم تمردهم معا أو مصالحتهم للأمير معا . واقع أنجب شبكة من العلاقات المسيحية الاسلامية والعربية الاسبانية فى غايـة الطرافة والتعقيـد حكمت اطـار العلاقات سلمـا وحربا (١) . كذلك نجد حالات كثـيرة يستعين الأمير المسيحى لحمـاية عرشه بالأمير المسلم والعكس ، وهذه صورة صارخة حكمت العلاقات التى يتحالف فيها مسيحى مع مسلم ضد مسيحى ، أو مسلم مع مسيحى ضد مسلم . أما الصورة الهادئة لهذا الوجود التوشيحى هو مثال قومس بن انتيان كاتب الرسائل للأمير محمد ، الذى من أجله تحول الأحد اجازة لجميع كتـاب الدولة المسلمين (٢) ، «خرجة أعجمية» ، وبـاقى البنية عربى لكن يجرى فى دمـائها ايقـاع الخرجة الاعجمية سواء فى صراعها أو وحدتها مع البنية العربية (ومن أجـل هذا كانت الموشحة فنا شاملا تمثيليا لمغزى الواقع ، والفن الشامل = رقص + غناء + موسيقى + جمهور + شعائر احتفالية) . والأمثلة بعد ذلك لا تحصى وضربنا لها مثلا من الأعياد المشتركة . وهنا يحسن أن نضيف أعياد المواسم الزراعية الاحتفالية ، والتى يشير اليها ابن قزمان فى زجله رقم (٥٠) . ان لابن قزمان فى هذا الزجل «تصويرا لنزهات خلوية له أيام العصير . وتلك الأيام كان يخرج فيها الاندلسيون الى الحقول والأودية ، حيث يبيـتون عدة ليال هنـاك . وقد ذكرها الشعراء فى أشعارهم ، ونقل ابن بسام طرفا منها ، وزمن العصير فى الخريف ،

---

(١) المقتبس ص ٤ ثم الهامش (١) والهامش (٢٨) ، وهوامش محقق المقتبس (د. محمود مكى) تمثل عملا بحثيا ممتازا لا يقرأ النص الأصلى بدونه .

(٢) المقتبس ص ١٣٨ ، وهذا البحث ص ٢٩٢ ، ثم قضاة قرطبة ص ٧٦ ، حول موت قومس ابن انتيان ، والجدل حول موته على الاسلام أو على المسيحية لحسم أمر الميراث . أنها موشحة أخرى تمثلها حياة هذا الرجل ، وهذا يذكرنا بـالجدل المستمر حتى اليوم فى كتب تـاريخ الادب الاندلسى حول اسلام ابن سهل الاسرائيلى .

وهو الوقت الذى يجمع فيه العنب ، والاحتفال به فى العالم الغربى قديم . وكان ابن قزمان يشارك فيه ، ويحمل له أجمل الذكريات . ففى الزجل (المذكور) يعطينا صورة عن هذا العيد ، حيث خرج فى رجال ونساء ، ومعهم آلات موسيقية ، يغنون ويرقصون ويعبثون (١) .

وليس غريبا أن تمتزج العربية والأعجمية فى الخرجة ، فالمواسم الزراعية لم تعد تنتمى لفئة دون الأخرى ، ان الزراعة مهنة الجميع ، وأعيادها أعياد للجميع، فهى عنصر من عناصر الوحدة ، ومع ذلك فاسم العيد هنا لا تناسبه الكلمة العربية فيحمل فى الخرجة اسمه الرومانثى اشارة الى جذوره القديمة فى العالم الغربى . وها هى الخرجة (وبيتها (٢)) :

لو رأيت حبيبك ميت بهـواك
لس يحب قلب فى الدنيا سواك
منيـان ذى بشك لو ان نراك
ولو ان قلبـك يكون من حديد

وبخصوص صورة الموشح ذى الخرجة العامية ، فيشير الى دور العامة المخرب فى الاندلس . فقد مارسوا دورا فعالا فى اشعال الفتن ، واسقاط حكـام والاتيان بحكام آخرين . انه دور لم يدرس حتى الآن لكن من يقرأ أحداث الاندلس يجد أن هذا الامر كان خارجا على نواميس العصور الوسطى ، وبالتـالى فان ثقـافتهم الشعبية قامت بغزو الثقافة الرسمية فى هذه البقعة منها : الموشح المعرب . ولقد قاوم الموشح المعرب بشكل مطرد هذا الغزو العامى فى العصر الغرناطى حيث تكاد تختفى تماما الخرجة العامية (أو هى اختفت نهائيا على حد علمى حتى الآن) . فالموشح المعرب محاولة لوقف دور العامة السياسى داخل العمل الأدبى انعكاسا لمغزى المقاومة الرسمية لذلك ، ومع هذا فان الايقاع ظل يحمل صدى هذا الدور حتى النهاية ، لأن هذا الدور لم يتوقف قط ، فغزا غزوا مظفرا من جديد فى شكل أدبى جديد هو الأزجال .

---

(١) الزجل فى الاندلس ص ٩٩ . كذلك ص ٨٣ يشير الى عيد العنصرة .

(٢) ابن قزمان ، الديوان ، تحقيق ف. كورينطى ، المعهد الاسبانى العربى للثقافة ، مدريد ١٩٨٠ ، زجل ٥٠ ص ٢٣٨ . الكلمـات الرومانثية هى «منيان ذى بشك» أى : غـدا سيكون عيدا (لو أن نراك) .

ومن العناصر المثيرة للانتباه فى الواقع والتى يمكن أن تتمثل فى البناء التوشيحى موضوع الخمر فى الأندلس . أن تبنى الاندلسيين لمشروع أبى نواس الفنى (١) ، يمكن أن نربطه بالتحرر الاندلسى رغم التشدد المالكى ، كما ينبغى أن نربط ذلك كله بالكروم باعتبارها عصبا للاقتصاد ، وبالتالى بصناعة الخمور ، حتى أصبحت الكروم والخمر من عناصر الوحدة واللقاء فى مجتمع الاندلس كما يبرز ذلك زجل ابن قزمان وكثير من الأخبار ، وهذا الوضع الراسخ قد يكون وراء موقف فقهاء الاندلس المتسامح حول حد الخمر ، بل وحرجهم من تنفيذه ، لأن القرآن الكريم لم ينص عليه ، كما أن الرسول صلى الله عليه وسلم لم يقم هذا الحد على أحد فى حياته . ويشير الخشنى فى «قضاة الاندلس» الى ذلك : «وما أتى عن القضاة فى هذا المعنى خاصة من الاغضاء عن السكارى والتغافل لهم ، والرقة عليهم ، فلا أعرف له وجها من الوجوه يتسع لهم فيه القول ، ويقوم لهم به العذر الا وجها واحدا ، وهو أن حد السكر من بين الحدود كلها لم ينصه الكتاب المنزل، ولا أتى فيه حديث ثابت عن الرسول صلى الله عليه وسلم ، وانما ثبت أن النبى صلى الله عليه وسلم أتى برجل قد شرب فأمر أصحابه أن يضربوه على معصيته ، فضرب بالنعال ، وبأطراف الأردية ، ومات النبى صلى الله عليه وسلم ولم يحد فى ضرب السكران حدا يلحق بسائر الحدود ، فلما نظر أبو بكر رضى الله عنه فى ذلك بعد النبى صلى الله عليه وسلم ، واستشار أصحابه قال له على بن أبى طالب رضى الله عنه : من شرب سكر ، ومن سكر هذى، ومن هذى افترى ، ومن افترى وجب عليه الحد . أرى أن يضرب الشارب ثمانين . فقبل منه الصحابة . فذكر أهل الحديث أن أبا بكر عند موته قال : ما شىء فى نفسى منه شىء غير حد الخمر ، فانه شىء لم يفعله رسول الله صلى الله عليه وسلم ، انما هو شىء رأيناه من بعده (٢) .

---

(١) قد أشرنا الى ذلك مرارا فى حديثنا عن ابن عبد ربه وفى مواضع متعددة ، ومن المهم مراجعة الأشعار ، التى يوردها صاحب العقد لأبى نواس وكيف أنه يعظمه ويثنى عليه . أخيرا لدينا شعراء أندلسيون تفرغوا لممارسة تنفيذ هذا المشروع ، فصاحب الجذوة يورد تحت الترجمة ١٩١ ترجمة أحد الشعراء : «أحمد بن محمد الجيانى ، المعروف بتيس الجن ، شاعر خليع ، يجرى فى وصف الخمر مجرى أبى الحسن ابن هانى ، لم أجد من شعره شيئا الا فيها» . ومن يراجع زجل ابن قزمان يدرك دور الخمر الكبير ليس فى الشعر فحسب بل فى الحياة الاندلسية . وتيس الجن هذا «ظرف» أندلسى «لمقارعة» ديك الجن فى بغداد . وشهرة الشعر الاندلسى فى الطبيعة أمر لا جدال فيه، وقد غطت هذه الشهرة على ما كان ينبغى أن تحتله أشعار الخمر من مكانة ، لكن الامر معقد ، فأشعار الخمر دائما تمثل عنصرا جزئيا فى شعر الطبيعة ، فلا طبيعة – فى معظم الأحوال – بدون خمر ، ولا خمر بدون طبيعة .

(٢) قضاة قرطبة ص ٥٩ أيضا راجع ص ١١٤ كيفية تخلص القضاة من ضرورة اقامة الحد ، ثم فى نفس الموضوع ص ٩٨ .

هذا التغافل يقـابله تشدد فى الدين من لدن القضاة بل والعـامة كما نرى فى معظم المصادر الاندلسية ان هذا التنـاقض ليس الا موشحة تمثـل واقعا بالغ التعقيد ، فالتشدد فى الدين مع وحدة المذهب (المـالكى) وسيلة لمواجهة عـدو متشدد فى دينه أيضا واحدى المذهب (كاثوليكى) ، والتغافل فى الخمر ليس فعلا اراديا يقلـل من الشدة فى الحق وفى الدين ، وانما هو منفذ أتـاحته خصوصية تاريخية لحد الخمر من أجل المحافظة على عنصر اقتصادى واجتماعى من عناصر الوحدة ، ولذلك عندما يأمر الحكم بـاراقة الخمر يأمر أيضا باقتـلاع أشجار الكروم وتحريم زراعتها ، فيقنعه مستشاروه بأن الناس تصنع الخمر من فواكه متعددة ، فلا فائدة من اقتلاع الكروم فيتراجع عن هذا الامر الأخير المهول والمدمر للاقتصاد ولطـاعة العامة ، وقـد كثر المنتزون فى كل مكـان . وكان أمر الحكم المستنصر رمزا لنهاية الوحدة فى الاندلس ، وبداية لتجاوز نفوذ الفقهاء الحد ، فهم لم تعد تعنيهم وحدة الاندلس بـل يسعون للقضاء عليها ، فبعد موت الحكم يتولى فقيه السلطة ويقضى فعليا على حكومة الوحدة الوحيدة فى الاندلس (البيت الأموى (١)) ، ثم يقفز القضاة والفقهاء كثيرا على كراسى ملك الطوائف .

ان هذا المجتمع المعقد يبحث عن رموز لوحدته ، فى نفس الوقت الذى يختلق أسبابا للتمزق . والموشحة بين خرجة أجنبية وأقفال وأبيات تمثل الوحدة الممكنة والتمزق المحتمل ، وبهذا نفسر زيادة عدد أجزاء كل غصن من أغصان البيت فى الموشحة وعدد فقرات كل قفل من أقفالها ابتداء من نهايات عصر ملوك الطوائف. وكلما تأخر الزمن وازداد التمزق ، وفى أواخر العصر الغرناطى عندما توحدت

---

(١) تعلق عدد من كبار المفكرين والشعراء بأذيال البيت الأموى وعلى رأسهم ابن حزم ومنهم ابن زيدون وابن شهيد ، وقد لاقى أنصار البيت الاموى أسوأ مصير على يد المنصور ابن أبى عامر، ثم على يد ملوك الطوائف . والسر - فى رأيي - لتمسك هؤلاء بالأموية هو ادراكهم لخصيصة نراها جيدا فى المسرح الاسبانى وهى أن أهل اسبانيا يقدسون الملك ، ويرون فيه رمز الوحدة الأكبر الذى يوحد وطنهم متعدد القوميات ويدافع عن الكنيسة الكاثوليكية .

ومن الطريف فى موضوع أمر الحكم باراقة الخمر مراجعة قصيدة يوسف بن هارون الرمادى فى رثاء الخمر ، وكأنه يفتتح قصائد رثاء الممالك والمدن فى الاندلس . ومن القصيدة ندرك بعض العنف والهمجية فى تنفيذ الأمر :

فـقـل للمسفحيـن لهـا بسفـح ... ومـا سكـنـتـه من ظـرف بكسر
ولـلأبــواب احـراقـا الى أن ... تـركـتم أهـلهـا سكـان قـفـر
تحـريتـم بـذاك الـعـدل فيهـا ... بـزعمكـم فلـم يـك مـن تحـر
فـان أبـا حنيفـة وهو عـدل ...

ثـم يحكى شعرا قصة أبى حنيفـة المشهورة مع جـاره السكير وعطفه عليه . (بغيـة الملتمس ص ١٨ - ١٩) .

مملكة غرناطة الصغيرة ولم تعد تقبل وجود عناصر أجنبية سوى بقايا العرب والبربر ، عادت فقراتها وأجزاؤها سيرتها الأولى من الالتئام والاعراب .

لقد نشأت الموشحة فى القرن الثالث ، حيث كانت عناصر الوحدة تتزايد ، وعناصر التمزق تتجه لشىء من السكون والدعة وصل مداه فى عصر الناصر . وكان هذا العصر هو أنسب بيئة لاستمرار حركة الخروج على عمود الشعر العربى ، وعلى موسيقى اسحق الموصلى الموغلة فى الكلاسيكية ، وكان رسول هذه الحداثة الى الاندلس هو زرياب ، ومحتويات قصور بغداد وأيام العروس فى عصر عبد الرحمن ، وكان لابد لهذه الحداثة أن تتفاعل مع الواقع لقدرة زرياب على استيعابه والدخول فى نسيجه لصالح عناصر الوحدة التى كان عليه اكتشافها وتنميتها ، وقد نجح لينال صفة الأسطورة فى تاريخ الاندلس ويتجاوز مكانة الموسيقار التقليدية الى مكانة خاصة خارقة للعادة فى مجال الثقافة والتوجيه الاجتماعى بصفة عامة . ان هذا الرجل قد أثبت بما لا يدع مجالا للشك الدور العظيم للفن فى تاريخ الانسان .

مدخل رياضي لنشأة الموشحة

اننا سنحاول البدء من أرض صلبة نحو المناطق الموحلة فى رحلة نحو معرفة أسرار نشأة الموشحة . وهذا التعبير المجازى لا يجاوز الحقيقة بعد اطلاعنا على جهد ابن سناء الملك فى الوصول الى أسرار الموشحات ، وفشله النسبى فى حل معظم ألغازها . لقد اقترب من صورتها الخارجية مستخدما بعنترية مشكورة القليل الذى يعرفه عنها مع النصوص لحل ما يمكن من ألغاز هذا النوع الأدبى . وقد جاء بعد ابن سناء الملك ولا سيما فى العصر الحديث من حاول أن يخطو خطوات الى الأمام ، فلم يوفق . وكان ذلك سببا مباشرا فى ضعف الدراسات المقارنة لمعرفة أثر هذا الفن فى الزجل ، وأثر الزجل فيه ، وأثرهما معا فى كثير من الفنون الشعرية الغنائية الغربية مثل فن الرومانث والتروبادور والسوناتا والبالاد بل والشعر الغنائى كما نراه عند سان خوان دى لا كروث المتصوف الاسبانى الشهير الذى عاش فى القرن السادس عشر . ان دراسة نشأة نوع أدبى أشبه بدراسة نشأة السلالات البشرية الدنيا من سلالة بشرية عليا .

وحتى هذه اللحظة ، فان هذه الدراسة أشبه بسلسلة من التراكمات الكمية التى لا تنتهى ، وقد آن أن تتحول الى كيف ! .

نبدأ بايراد ما قاله ابن خلدون حول نشأة الموشحات فى آخر صفحات مقدمته المشهورة . يقول : «وأما أهل الاندلس فلما كثر الشعر فى قطرهم وتهذبت مناحيه وفنونه ، وبلغ التنميق فيه الغاية استحدث المتأخرون منهم فنا منه سموه بالموشح ينظمونه أسماطا أسماطا ، وأغصانا أغصانا ، يكثرون من أعاريضها المختلفة ، ويسمون المتعدد منها بيتا واحدا ، ويلتزمون عند قوافى تلك الأغصان وأوزانها متتاليا فيما بعد الى آخر القطعة ، وأكثر ما تنتهى عندهم الى سبعة أبيات ، ويشتمل كل بيت على أغصان عددها بحسب الأغراس والمذاهب ، وينسبون فيها ويمدحون كما يفعل فى القصائد ، وتجاوزوا فى ذلك الى الغاية ، واستظرفه الناس جملة ؛ الخاصة والكافة ، لسهولة تناوله وقرب طريقه .

وكان المخترع لها بجزيرة الاندلس مقدم بن معافى القبرى من شعراء الأمير عبد الله بن محمد المروانى ، وأخذ ذلك عنه أبو عبد الله أحمد بن عبد ربه صاحب

كتاب العقد ، ولم يظهر لهما مع المتأخرين ذكر ، وكسدت موشحاتهما ، وكان أول من برع فى هذا الشأن عبادة القزاز شاعر المعتصم بن صمادح صاحب المرية(١)».

ثم نورد ما قاله ابن سعيد فى المقتطف «فأما الموشحات فقد ذكر الحجارى فى كتاب المسهب فى غرائب المغرب أن المخترع لها بجزيرة الاندلس مقدم بن معافى القبرى من شعراء الأمير عبد الله بن محمد المروانى ، وأخذ عنه ذلك ، أبو عمر ابن عبد ربـه صاحب العقد ، ولـم يظهر لهمـا مع المتـأخرين ذكـر وكسدت موشحاتهما ، وكـان أول من بـرع فى هذا الشأن بعدهما عبادة القـزاز شاعر المعتصم بن صمادح صاحب المرية (٢) » .

وفيما يبدو الآن ، أن قول ابن خلدون مأخوذ من ابن سعيد دون اشارة اليه ، وربما أن كليهما نقلا عن مصدر ثـالث (قد يكون – فيما أظن – شخصا غير الحجارى (٣)) . لكن القول الثالث حول نشأة الموشحات هو أقدمها وأهمها على الاطلاق ، ومع ذلك فقد أثار تكهنات لا أول لها ولا آخر حتى كتابة هذه السطور ، ذلك هو قـول ابن بسام الشنترينى فى مطلـع القسم الأول ، المجلد الثـانى من ذخيرته : «وأول من صنع هذه الموشحات بأفقنا واخترع طريقتها – فيما بلغنى – محمد بن حمود القبرى الضرير . وكـان يصنعها على أشطار الأشعار ، غير أن أكثرها على الأعاريض المهملـة غير المستعملة ، يأخذ اللفظ العـامى والعجمى ويسميه المركز ، ويضع عليه الموشحة دون تضمين فيها ولا أغصان . وقيل ان ابن عبد ربه صاحب كتاب العقد أول من سبق الى هذا النوع من الموشحات عندنا ، ثم نشأ يوسف بن هارون الرمادى ، فكان أول من أكثر فيها التضمين فى المراكز، يضمن كل موقف يقف عليه فى المركز خاصة . فـاستمر على ذلك شعراء عصره مكرم بن سعيد وابنى أبى الحسن ثم نشأ عبادة فأحدث التغيير ، وذلك أنه اعتمد مواضع الوقف فى الأغصان فيضمنها كمـا اعتمد الرمادى مواضع الـوقف فى المـركز (٤) » .

هذا هو ما لدينا من حصيلة أقوال القدماء حول نشأة الموشحات مستثنين ما قاله الصفدى حول هذا الامر لأنه واضح الخلل والالتباس (٥) .

---

(١) المقدمة ص ٥٨٣ – ٥٨٤ ، يواصل ابن خلدون بعد ذلك أخبارا غير مفيدة فيما نحن فيه .

(٢) المقتطف ص ٤١

(٣) بنيت هذا الظن على تصريح ابن خلدون بعد قليل بآراء حول الزجل أخذها عن ابن سعيد ونسبها اليه .

(٤) ابن بسام الشنترينى ، الذخيرة فى محاسن أهل الجزيرة (تحقيق احسان عباس) .

(٥) الصفدى ، تـوشيع التوشيح (تحقيق : البـير حبيب) ، دار الثقـافة ، بيـروت ١٩٦٦ ص ٢٠ – ٢١

وهذه الأقــوال تطرح مجموعــة من المصطلحات التى تحتــاج الى ايضاح . وسنبدأ بمصطلح التضمين ، فهو أول المفاتيح الضائعة .

كما أشرنا فى آخر سطور الفصل الذى عقدناه حول الشكل الظاهرى للموشح، يرد المصطلح فى كتاب ابن عبد الغفور الكلاعى «احكام صنعة الكلام» تحت فصل يحمل عنوان المستجلب ، ويقصد بالكلمة هنا – كما نفهم السياق – النثر الذى يستجلب باعمال الحرفية الفنية (وربما يريد – وهذا احتمال كبير الورود – المستجلب من الموشحات الى النثر باعمال الحرفية الفنيــة التوشيحية) . ويكتب تحت هذا العذوان ما يلى : «ثم كثرت الصناعة وتشدد فيها القالة ، فاستجلبوا فيها السجع الفائق واللفظ الرائق فلم يأتوا بــ (غفور) مع (بصير) ، ولا وقفوا عند اتيــانهم بــ (غفور) مع (شكور) وبــ (خبير) مع (بصير) ، بــل جاؤوا بــ (غفور) مع (كفور) ، فضمنوا الفاء وحرف اللين (واو المد) والراء . وجاؤوا بــ (خبير) مع (ثبير) و (عبير) و (صبير) ، وجاؤوا بــ (ميد) مع (غيد) و (جيد) . وجاؤوا بــ (زيد) مع (قيد) و (أيد) ، وجاؤوا بــ (غمر) مع (زمر) ، ولم يأتوا به مع (ثمر) ، وجاؤوا بـ ((قمر) مع (ثمر) . فراعوا شكل الحرف المضمن ، والتزموا من ذلك مالا يلزم ، واستجلبوا منه ما ربمــا لم يأت فى سياق الكــلام وكذلك لا يأتون بــ (قمر) مع (عمر) فى حال الخفض (*) ، ويجمعون بينهما فى حال الرفع والنصب ، (اذا أدخلوا عــلى قمر الألف واللام ، أمــا اذا لــم يفعلوا وافقــوا التنوين (١)) . أى نونوا عمر رغم أنها ممنوعة من الصرف حتى يستوى ايقاع الراء فى الكلمتين المفترض أن تنتهى بهما جملتان مسجوعتان .

وهذا بالضبط هو مفهوم التضمين فى الموشحات ، وهو فيها مستجلب أيضا ، لكن من الموسيقى التى ينبغى أن تسبق الكلمة فى نظم الموشح .

ولنطبق ، الأمر على الموشحة الآتية (٢) (لابن زهر) :

(*) (عمر) ممنوعــة من الصرف فهى سوف تخفض بالفتحة ، بينمــا (قمر) بالتنوين فتصير نهايتا الجملتين المسجوعتين : ... عمر ، ... قمرن .

(١) احكام صنعة الكلام ص ٢٤٤ ، والعبارات ما بين قوسين قمنا باعادة ترتيبه حتى يستقيم السياق الشديد الوضوح حيث ورد فى النص المحقق مضطربا ويخل بالسياق .

(٢) ديوان الموشحات جـ ٢ ص ١١٤

— ١ —

قلبى من الحب غير صاح صاح
وان لحانى على الملاح لاح
وانما بغية اقتراحى راحي
وان درى قصتى وشانى شاني

* * *

— ٢ —

وبى من الحب قد تسلسل سلسل
فى صورة الدمع بعد ما انهل منهل
والعود عندى لمن تأول أول
والحسن فيه على المثانى ثانى

* * *

— ٣ —

يا أم سعد باسم السعود عودي
وبعد حين من الهجود جودي
على مليك تحت البنود نودي
فقال انى بمن دعانى عاني

* * *

— ٤ —

وناظر ناضر المحيا حيا
أراك من قوله اليا ليا
فأنشدته لمن تهيا هيا
واحد هو يا أمى من جيرانى راني

* * *

— ٥ —

ونـاطـق بـالـذى كـفـاهـا فـاهـا
وراغـبـا بعـد مـا أتـاهـا تـاهـا
وبـالجـمـال الـذى سبـاهـا بـاهـى
قالت على الحسن من سبـانى بـاني (*)

* * *

فها هو يقف على قوافى أغصان البيت الاول على (الف المد ، الحاء ، ياء اللين الممدودة حتى لو كانت مجرد كسرة قصيرة) وعند البيت الثالث على (ودى) والرابع (ييا) والخامس (اها) وهناك خلل فى الثانى اما أراده المؤلف أو هو خلل من النساخ (١) . وهذه القوافى المضمنة متساوية فى كـلا جزئى الغصن . ومن الواضح أن الجزء الثانى تكرار عروضى وحرفى لمعـادل له فى آخر الجزء الاول (صاح / صاح ، لاح / لاح / راحى / راحى) ، وهذا أحد الأساليب التوشيحية لزيادة الموافقة والمطابقة بين النغمة الموسيقية والكلمة المغناة (أى الموشح) .

وهذه هى الصورة المثالية للتضمين ، التى اقتربت من مفهومه عند ابن عبد الغفور الكلاعى بشكل يصل الى حد التطابق ما عـدا استثناء واحدا ذكرنـاه . لكن التضمين فى الموشحات أكثر تسامحا ، انـه ليس استجلابا كاملا كما نصت أمثلة الكلاعى وشرحه لها ، لأنه هنا ذو وظيفة ايقـاعية فحسب ، فهو الضابط الأهم لميزان الموشحة كما سيبرز لنا عند ذكر التغصين .

المطلوب — باستقراء عدد كبـير من الموشحات — هو فقط متوالية صارمة للحركات والسكون فى الأصوات الثلاثة الاخيرة من كـل الفقرات حسب أنظمة التقفية التى ذكرناها فى الفصل الاول من هذا الكتاب .

(*) أوردنا الموشح كما ورد فى ديوان الموشحات ، وكما ورد فى : توشيع التوشيح ص ٩٦—٩٧ . والطريف فى هذا الموشح أن قفـل البيت الرابع ومثله قفل البـيت (الاخير) يتنافسان أسلوب الخرجة ، فكلاهما على لسان الفتاة ، وأدخلهما — وهذا الأغلب — فى أسلوب الخرجة الاول منهما (القفل الرابع) .

(١) لو تصورنا أن مفهوم الكلاعى ينطبق حرفيا على الموشحات ، لـكن الامر غير ذلك كما سنـرى .

ففى موشح لابن رحيم يقول (١) :

أيـأ عـبـرتى جـريـاً
ويـا كـبـدى وريـا
ويـا قـلـب لابـقـيـا
ومـن عجب الـدنـيـا
قـلـوب مـنـحـلـه
مـع الـدهـر مـنهلـه

* * *

شكـوت فـلـم تـشـك
وقـالـت لـم تـبـك
اذا كـان مـا تـحـك
ولـم تـك ذى افـك
ستـعـثـر بـالـذلـه
وتـقـنـع بـالـقـلـه

فقوافى أغصان البيت الاول :

جَرْيَا ، وَرْيَا ، بُقْيَا ، دُنْيَا

باختلاف بين الفتحة على الجيم والواو ، والضمة على البـاء والدال ثم ان الحرف الثانى كان (ر / ر / ق ، ن) ، فهذان عنصران ينقصان عن قوافى السجع المستجلب عند الكلاعى ، لكن ذلك يمكن التغاضى عنه ما دامت القوافى تتبع (حركة / سكون / حركة) على أن تكون الحركة الاخيرة (وهى هنا «يا») ثابتة .
وقوافى أغصان البيت الثانى :

تَشْكِ ، تبْكِ ، تَحْكِ ، افْكِ

---

(١) ديوان الموشحات ، جـ ١ ص ٣٦٤ ، ٣٦٥

فالحرف الاول فى القوافى مختلف ، فهو مرة بالضمة ومرتين بالفتحة وأخيرا بالكسرة ، ومع ذلك فتوالى الحركات (حركة / سكون / حركة) مع كسر الحرف الأخير وثبات حركته (ك) ، أما الحرف الثانى فهو : ش / ب / ح / ف ، أى لم يتفق فى كل الحالات . وأيضا قوافى أقفال البيت الاول حرفها الاول متباين النوع والحركة فى البيت الثانى عنه فى الاول .

ولكن نلاحظ ميل الموشحات الشديد لتحقيق المثل الأعلى للتضمين على مستوى تماثل الحركات والسكنات فوق حروف أيضا متماثلة ، طبعا فى متوالية ثابتة ، وهو أمر مطلوب بشدة ، لكنه عسير التحقيق ، يعجز الوشاحون عن الالتزام به ، وأكثر الاستثناء يكون حول الحرف الاول من حروف القافية الثلاثة التى ينبغى التزام التضمين فيها ، ومن المؤكد أن الحرف الثالث لا يمكن الا أن يكون متماثلا – حسب نظم التقفية بين الغصن والقفل – صوتا وحركة وسكونا .

هذا هو التضمين ، فما هو التغصين . التغصين فى صورته المثالية عند الكلاعى تماثل مفردات جملتين مركبتين من حيث الايقـاع الصوتى ، ومن حيث الدلالة وأيضا من حيث نهاية كـل مفردة ، أى أننا أمام نظـام غزير للقوافى الداخلية وميزان للكلمات المتقابلة موحد لا يقبل الزحاف .

أمـا التغصين فى الموشحة فهو يسعى الى هذه الصورة المثـالية ، وأيضا لا يدركها ، فيقف ملتزما بصرامة بعدد المقـاطع محاولا بقدر الامكان تمـاثلها فى الطول والحركات والسكنات ، وانهاء كل عدد منها بقواف متماثلة ، هى قوافى أشطار أغصان البيت ، وفقرات القفل ، لكنه أبعد من ذلك يحاول بقدر الطـاقة خلق قواف داخلية لا توقف سلسلة الكلام ، لكنها تخلق تنـاظرا بين السطور ، وتساويا لكل المقاطع المتقابلة . وهذا كما ذكرنا شبه مستحيل ، فيصبح للتغصين قاعدة الزامية وقواعد اختيارية مثله مثل التضمين . والقاعدة الالزامية الوحيدة هى تقسيم البيت الى أغصان حسب نظام معروف ذكرناه فى الفصل الاول ، كذلك تقسيم الأقفـال الى فقـرات ، ويكـون ذلك التقسيم عـلى أساس عدد المقـاطع الصوتية (١) .

ففى موشح ابن زهر السابق :

الغصن الاول من البيت : قلبى من الحب غير صاح // صاح مقاطعه هى :
قل / بى / م / نل / حب / ب / غى / ر / صا / حى / // / صا / حى =
١٠ + ٢ .

---

(١) راجع مقاطع أغانى الحصاد وعلاقتها بايقاع العمل (ضربات المنجل) ، فى الفصل الثانى من هذه الدراسة .

وكل غصن من أغصان الموشح شطراه لابد أن يكون مجموعهما ١٢ مقطعا : الأول منهما من عشرة مقاطع ، والثانى من اثنين . ونتفق على كتـابة مثل هذا العدد هكذا : غ (١٠ / ٢) .

وقفل البيت الاول : وان درى قصتى وشانى // شانى مقاطعه هى : و / ان / د / رى / قص / ص / تى / و / شا / نى // شا / نى = ١٠ + ٢ .

وهذا معناه أن كل أقفـال الموشح لابد أن تتكون فقرتاها ؛ الأولى من عشرة مقاطع والثانية من اثنين ، ونتفق على كتابة العدد هكذا ق (١٠ / ٢) ومعنى ما سبق أن الاغصان والأقفال متساوية فى عدد المقاطع . وحسب دراسة مبدئية تميل الأغصان والاقفال للتساوى أكثر من ميلها للاختلاف والتباين فى عدد المقاطع ، فنسبة الموشحات المتساوية الأغصان والاقفال فى عينة عشوائية قدرها ٥٠ موشحة كانت وصلت الى أكـثر من ٦٠٪ ، ومع هذا الميل فعدد المقـاطع لهذه الموشحات المتساوية الأغصان والاقفال يختلف من موشحة الى أخرى ، ونسجل فيما يلى هذا العدد فى موشحات ابن زهر الكاملة الواردة فى ديوان الموشحات كاملة ونذكرها حسب ترتيب ورودها فى الديوان .

رقم الموشحة	عدد مقاطع الغصن الصوتية ونظام التشطير	عدد مقاطع الأقفال ونظـام التفقير
١ (تام)	غ (٦/٧) × ٣	ق (٦/٧) × ٢
٢ (تام)	غ (٧) × ٣	ق (٦/٦/٣)
٣ (أقرع)	غ (١٤) × ٣	ق (٥/١٠)
٤ (تام)	غ (٨/٨) × ٣	ق (٨/٨)
٥ (تام)	غ (١١) × ٣	ق (١١/١١)
٦ (أقرع)	غ (١٣) × ٣	ق (٧/٨)
٧ (تام)	غ (٥/٨/٥) × ٣	ق (٥/٨/٥)
٨ (تام)	غ (١٠) × ٣	ق (١٠/١٠)
٩ (تام)	غ (٨/٨) × ٣	ق (٨/٨) × ٢
١٠ (أقرع)	غ (١٠) × ٣	ق (١٢/٧)
١١ (تام)	غ (٨) × ٣	ق (٨/٨)
١٢ (تام)	غ (٥/٨/٥) × ٣	ق (٥/٨/٥) × ٢
١٣ (تام)	غ (٨/٦) × ٣	ق (٨/٦) × ٢

١٤ (تام)	غ (٦/٧) × ٣	ق (٦/٧) × ٢
١٥ (تام)	غ (٧/٦) × ٣	ق (٧/٦) × ٢
١٦ (تام)	غ (٦/١٠) × ٣	ق (٦/١٠) × ٢
١٧ ـــ	ـــــ	ـــــ
١٨ (تام)	غ (١٠) × ٣	ق (١٠/١٠)
١٩ (تام)	غ (٩/٩) × ٣	ق (٩/٩/١٠/٩)
٢٠ (أقرع)	غ (١٠) × ٣	ق (١٠/١٠)
٢١ (أقرع)	غ (٢/١٠) × ٣	ق (٢/١٠)

وهذا هو الموشح المذكور آنفا

٢٢ (تام)	غ (٨) × ٣	ق (٨/٨)
٢٣ (تام)	غ (١١) × ٣	ق (١١/١١)

٢٤ القفل المكتوب هكذا (٦/ ثم (٩/٩)
(٦/٣) (١٠/٩)

* نظام ترتيب الأرقام فى الكتـابة هو نفس نظام ترتيب وتوالى فقرات هذين القفلين ، فالأول منهما من ثلاث فقرات ، والثانى من أربع فقرات .
* غ (١٠) أو غ (٨) تعنى أن الغصن من سطر واحد .
* ق (٨/٨) تعنى أن القفل من فقرتين فى سطر واحد .
* غ (٦/٧) × ٣ تدل على عدد الأغصان .
* ق (٦/٧) × ٢ تعنى أن القفـل مكون من سطرين متناظرين وكـل سطر فقرتـان .

* * *

ورغم تكرر تشابه بعض الأعداد بين عدد من الموشحات المذكورة فى الجدول (مثل (٦/٧) فقد وردت مرتين كما ورد مقلوبها (٧/٦) ، أى أن الشطر الاول هنا (٦) مقاطع والشطر الثانى (٧) مقاطع ، وهى هنـاك ٧ فى الاول ، ٦ فى الثانى) فان ثراء التنويعات كبير ، وهو الآن موضع الدراسة والبحث من جانبى . ولكن ما دلالة هذه الأرقام ؟ .

انها باختصار ميزان الموشح وعروضه على المستوى الأدبى ، وهو ميزان تحدد على أساس أن يخدم لحنا معينا (مقاما موسيقيا) أو أكثر من لحن طبقا لنظـام

النوبة ، ونظام النوبة سنعود اليه بعد قليل مع موشح ابن زهر السابق ومع موشحات أخرى له .

والآن نذكر القارىء بخبر ابن بسام عن الموشحات ، فهى عندما نشأت كانت بلا تضمين ولا أغصان . هذا معناه ، أنها كانت توضع على اللفظ العامى أو الأعجمى فحسب ، والذى كانوا يسمونه المركز وأخذ اسم الخرجة كما عرفنا فيما بعد من تسمية ابن قزمان لهذا المركز ، ومن تسمية ابن سناء الملك . وهذا يعنى نظم عدد من الأشطار على وزن هذا اللفظ الاعجمى أو العامى . وقد يتفق هذا اللفظ الاعجمى أو العامى (وأرجح فى البداية أنه كان أعجميا) مع العروض العربى المستعمل أو المهمل ، وقد لا يتفق .

لكن كيف اتفق أن حدث ذلك ؟ علينا أن نعود بالذاكرة الى أشياء كثيرة طرحناها فى هذا الكتاب .

أولا : تعريف أغنية العلم التى تمثل دليلا عروضيا لغناء البدو : هى الأغانى الوجدانية ، وأغانى الأفراح وأغانى الوصف والفخر والحماسة والرثاء التى تتكون من بيت واحد ، وهى تؤدى وظيفتها عندما تغنى بصوت يرتفع الى أعلى «الجواب» بدون ايقاع أو مصاحبة أية آلة موسيقية ، وتتردد كلمة «علم» فى تلك الأغانى بشكل ملحوظ (١) ! وقد سجلنا ارتباط (العلم) بالمخرجة (٢) .

ثانيا : يقول ابن خلدون عن عرب الجاهلية : «وأما العرب فكان لهم أولا فن الشعر يؤلفون فيه الكلام أجزاء متساوية على تناسب بينها فى عدة حروفها المتحركة والساكنة ، ويفصلون الكلام فى تلك الأجزاء تفصيلا يكون كل جزء منها مستقلا بالافادة ، لا ينعطف على الآخر ، ويسمونه البيت ، فتلائم الطبع بالتجزئة أولا ثم بتناسب الأجزاء فى المقاطع والمبادىء ، ثم بتأدية المعنى المقصود وتطبيق الكلام عليها ، فلهجوا به ، فامتاز من بين كلامهم بحظ من الشرف ليس لغيره لأجل اختصاصه بهذا التناسب وجعلوه ديوانا لأخبارهم .. واستمروا على ذلك . وهذا التناسب الذى من أجل الأجزاء والمتحرك والساكن من الحروف قطرة من بحر تناسب الأصوات كما هو معروف فى كتب الموسيقى ، الا أنهم لم يشعروا بما سواه لأنهم حينئذ لم ينتحلوا علما ولا عرفوا صناعة ، وكانت البداوة غالبة أغلب نحلهم ، ثم تغنى الحداة منهم فى حداء ابلهم ،

(١) أغانى من بلادى ١٢٩ – ١٣٠

(٢) راجع ، الفصل الثانى .

والفتيان فى فضاء خلواتهم ، فرجعوا الأصوات وترنموا ، وكانوا يسمون الترنم اذا كان الشعر غناء واذا كان بالتهليل أو نوع القراءة تغبيرا . وعللها أبو اسحق الزجاج بأنها تذكر بالغابر ، وهو الباقى ، أى بأحوال الآخرة (هل هو النواح ؟) ، وربما ناسبوا فى غنائهم بين النغمات مناسبة بسيطة كما ذكره ابن رشيق فى آخر كتاب العمدة وغيره ، وكانوا يسمونه السناد ، وكانوا أكثر ما يكون منهم فى الخفيف الذى يرقص عليه ويمشى بالدف والمزمار ... فيضطرب ويستخف الحلوم وكانوا يسمون هذا الهزج ...(١) ».

ثالثا : ان نوبة زرياب تنتج بالنشيد أول شدوه بأى نقر كان ، ثم البسيط ثم المحركات والأهزاج . وأن الأهزاج حل محلها فى الاندلس بعد ذلك الأزجال والموشحات ، فكأن الأهزاج هى الصورة الاولى من الموشحات ، ومن الغناء العربى فى نفس الوقت .

رابعا : ان الأندلسيين أعجبوا بأبى نواس ، وان الأخير وضع مقطوعات على أصوات موسيقية ، أى على أبيات شعر تختزن ألحانا موسيقية وان ابن عبد ربه تابعه فى هذا الاسلوب بل واكتشف من تابعه فيه من أهل بغداد واستحضر له أمثلة فى عقده .

واننا باختصار اذ طرحنا التضمين والتغصين من الشكل الحالى للموشحة لخرج لنا شكل يشبه مقطوعات أبى نواس أو ابن عبد ربه ، لكنه سيكون موزونا بنظام المقاطع الصوتية .

خامسا : أن زرياب عرف الموسيقى الرومية والفارسية فى بغداد ، بل انه عرف نظام أشعارهم كما وصفها الجاحظ ، ولا شك أن أبا نواس أيضا قد عرفها وفيها الشعر الغزلى على ألسنة النساء ، فوصل ما كان يصنعه من شعر على أشطار الأشعار (الأصوات) بلفظ — يجعل الصوت المبنى عليه نظمه على لسان امرأة أو صبى أو سكير . كما أنه لا شك قد شهد (وربما شارك سرا) فى محاولات ابراهيم بن المهدى لتطويع الشعر العربى للموسيقى على الطريقة الرومية ، أى محاولة تعديل الصيغة الايقاعية اللغوية للشعر لتطابق الصيغة الايقاعية للموسيقى . ومحاولة أبى نواس تدخل فى ذلك فهو يستخدم (صوتا : أى بيت شعر تم ترويضه وموافقته للحن) لبناء شعر «يغصنه» عليه أى يساويه

---

(١) راجع بقية هذا النص وانتهائه بخبر ورود زرياب للأندلس ، وكأن ابن خلدون يشاركنا الرأى أن الحداثة العباسية وصلت ذروتها عند زرياب الذى حملها للأندلس .

به فى المقاطع وتوالى الحركات والسكنات ليسهل الغناء به حتى من غير تلحين جديـد .

سادسا : ويحدثنا حازم القرطاجنى كـأنما يلمح تلميحا الى ما نحن فيه «ومما تختص به طريقة الهزل ويحب اعتماده فيها ، أن تكون النفس فى كلامها مسفة الى ذكر ما يقبح أن يؤثر ، وألا تقف دون أقصى ما يوقع (يخرق) الحشمة ، وألا تكبر عن صغير ، ولا ترتفع عن نازل ، وألا تطرح ماله باطن هزلى ، وان كان له ظاهر جدى ، وأن ترد ما يفهم منه الجد الى ما يفهم منه الهزل بتخليص ذلك الى حيز الهزل بمـا يجعل مخلصا الى ذلك من توطئـة أو غير ذلك (كأنه يتكلم عن الخرجة وكيف يوطأ اليها بفعل : غنى / غنت ، أو ما يرادفهما) . ويقع مثل هذا بتضمين (وهذا لا علاقة لـه بنفس المصطلح فى الموشحات) ، ويقع بغير تضمين . وأكـثر ما يتفق هذا مع اللفظ المشترك (١) . والتفـات أندلسى الى التضمين يوحى لنا بالحاح الاندلسيين على النظم على «لفظ الغير».

سابعا : أن الموسيقى الاندلسية تتميز عن موسيقى المشرق ، ولعل أبرز ما يميزها خلوها من ربع المسافة الذى يعد بحق أهم ما يميز الموسيقى الشرقية بما فيها الموسيقى الفارسية ... فان الموسيقى الاندلسية تقوم على أساس المقام الطبيعى (الديـاتونيك) الذى لا نكـاد نجده بكيفية ملازمة ودائمـة الا فى الموسيقى الأوربية ، ومن ثم نكـاد نعلن أن الموسيقى الاندلسية ، وان كانت من بقـايا حضارة العرب ، فانها حملت معهـا عبر العصور خصائص ومميزات ظلت تطبع تركيب ألحانهـا ونظام تأليفها بطـابع خاص هو وليـد عملية امتزاج الموسيقى الشرقية والمغربية بـالموسيقى الاسبـانية القديمة ... لقـد بذلت الموسيقى العربية لأوربا بسخاء منذ استتب الأمر للعرب فى الاندلس ... ولكن لم يحل ذلك دون أن تأخذ من غيرها ما يطعمها ويزيدها جمالا وثراء . ويقول

التيفاشى : ان أهل الاندلس فى القديم كان غناؤهم اما بطريقة النصارى أو حداء العرب ، ولم يكن عندهم قانون يعتمدون عليه الى أن تأثلت الدولة الاموية . وكان ذلك زمن الحكم الربضى ، فوفد عليه من المشرق ومن أفريقية من يحسن غناء التلاحين المدنية ، فأخذ الناس عنهم الى أن وفد الامام المقدم .. زرياب .. فجاء بما لم تعهده الأسماع الى أن نشأ ابن باجة الامام الأعظم واعتكف مدة سنين مع جوار محسنات فهذب الاستهلال والعمل ومزج غناء النصارى بغناء المغرب واقترح طريقة لا توجد الا فى الاندلس مال اليها طبع أهلها فرفضوا

---

(١) المنهاج ، ص ٣٣١

ما سواها (١) » . وتتكرر هنا «طريقة النصارى ، غناء النصارى» ، ويعنينا اثبات وجود هذا الغناء بجانب مزج الموسيقى الاسبانية القديمة بالموسيقى العربية .

ثامنا : وجود أنواع متعددة من الاغانى والموسيقى الشعبية مثل موسيقى الصقالبة التى استخدموها فى ترتيل القرآن ؛ وذلك أنهم استعملوا اللحن «الصقلبى» فى قراءة «واذ قيل أن وعد الله حق» ، وأخذوا يرقصون كرقص الصقالبة بأرجلهم وفيها الخلاخيل ، ويصفقون بأيديهم على ايقاع الأرجل ، وان هم قرأوا القرآن على لحنهم «الرهب» نظروا الى كل موضع ذكر فيه القرآن المسيح كقوله تعالى : «انما المسيح عيسى بن مريم» وكقوله تعالى : «اذ قال الله يا عيسى بن مريم» فمثلوا أصواتهم فيه بأصوات النصارى والرهبان والأساقفة فى الكنائس (٢) » كذلك هناك غناء ورقص بربرى أخذوه من رجال السودان الذين كانوا يلعبون الثقاف بالحديد ويرقصون ، ونساؤهم يضربن آلة اللعب ويغنين ، والزامر يزمر عليهم (٣) » .

تاسعا : كان معظم شعراء القرن الثالث فى الاندلس يحاكون شعراء الحداثة فى بغداد ، والمحاكاة تمثل رؤية للعالم ونظام سلوك ، ولهذا اقتدوا بزرياب ، وهم أيضا أهل اختراع (٤) .

* * *

اننا لو جمعنا هذا كله مع بعضه فى يد زرياب الموسيقار الشاعر ، فانه لن يهمل هذا الواقع بل سيجد أغنية علم أندلسية (كلمات) ، ولديه موسيقاه مع أنواع أخرى من الموسيقى مثل غناء النصارى وطريقتهم وغناء الصقالبة وهم يوشحون حتى «بآيات من القرآن» . ان الهزج العربى البسيط الذى يشير اليه ابن خلدون والتيفاشى باسم الحداء ليس الا أغانى العلم فى الشمال الافريقى اليوم ، وهى لا شك قد وجدت فى الاندلس ، وسيحاكى أبو نواس : يأخذ الصوت من الحياة ،

---

(١) الموسيقى الأندلسية المغربية ص ٦ ، ٨

(٢) نفسه ص ٢٠ — ٢١

(٣) مجلة عالم الفكر ، المجلد الثانى عشر ، ابريل — مايو — يونيو ١١ ص ٤٣ .

(٤) اشتهر عباس بن فرناس باختراع آلات متعددة ، بل حاول الطيران . ومسلمة المجريطى ألف الكتاب الوحيد فى السحر ، ولم يؤلف بعده كتاب حسب ما قاله ابن خلدون فى مقدمته ، وهم اخترعوا الموشحات والزجل ، وألفوا كتبا فريدة فى التراث العربى مثل طوق الحمامة والتوابع والزوابع وحى بن يقظان ، بل فى هذا المجال يمكن ذكر مقدمة ابن خلدون .

ويؤلف عليه كلمات (وكان شاعرا) للتغنى بأيام عبد الرحمن الاوسط العروس فى موشح عروس يخلط بين العـامية والمعربة ، وبين الاسبـانى القديم والعربى البغدادى المحدث ، وبين العربية والأعجمية وبين الأبيات والأقفال ، أزواجا ، بل سيحاكى ، وسيصبح ذلك غناء موشحا مثل غناء الديك الموشح . اننى أفترض نشوء الموشح العروس فى أيام عبد الرحمن العروس . ولم تكن كذلك الا بكلمات زرياب وغنائه ، فعصر عبد الرحمن كثر فيه المنتزون وحدثت المجاعات ، لم يكن عصرا ذهبيا كما لم يكن عصرا ساقطا ، ولكنه له أمجاده وبؤسه ، وألحان زرياب لفت البؤس لتخفيه فى موشح «عروس» يتغنى بأيام العروس : عصر عبد الرحمن . ان غيبة الموشح العروس من كتاب دار الطراز ليس بأقل وجاهة من الأسباب التى دعت الى اخفاء خبر نشأة هذا الموشح فى عصر عبد الرحمن الأوسط . وليس من المهم أن يكون زرياب هو الذى كتب كلماته أو اخترعه انما كان هو البؤرة التى انصبت فيها كل العناصر التى تدعو لاستمرار التطوير فى الشعر والغناء السلوك خط الحداثة المتلاشى فى بغداد . ان هذا القرن الثالث الذى يظهر فيه المتنبى فى الشرق والموشحات فى الغرب لدليـل على ما أصاب حداثة المشرق من عودة الى البداوة ، وكان عبد الرحمن الأوسط بداية خروج الاندلس – فى طريق عكسى – عن البداوة نحو الحضارة .

بين الموشح «العروس»
والموشح «المثـالى»

افترضنا نشأة الموشح العروس فى عصر زرياب على يديه وعلى يدى غيره بعون منه . فلدينا أحد الأمراء هو المطرف بن محمد بن عبد الرحمن (الأوسط) يقول عنه صاحب المقتبس : «برع فى الشعر وهو ابن عشرين سنة ، ومن قوله :

أشهى من الكاس حامل الكاس　　أرعاه ما طاف حول جلاسى
يثقل من أجله الجليس ولو　　كان من النسك آمن الناس

وكان المطرف هذا مشغوفا بالسماع مثمنا فى محسنات القيان حتى لغا فى الموسيقى ، فبلغ منه علما ، وضرب بالعود ضربا حسنا ، وصاغ عليه أصواتا معجبة ، وطرق لنفسه طريقة حسنة حملها المغنون عنه ، وأكثر من احتوى عليها القصر يعزونها اليه ، وربما غنى بها قطعا من شعره ... وكان المطرف هذا حاد المزاج ، شديد الحمية فى غذائه ، مفرطا فى ذلك فلا يزداد الا نحافة وشكايه منغصة .

ولقد قال له بعض أصحابه : كم هذا التغصص بالحمية الشديدة ، فلك قدوة فى بنى بسيل ، ومثل فى أضدادهم بنى عاصم ، فان البسيليين يحتمون ، وهم نحاف مهازيل مضنون ، والعاصميون لا يحتمون ، وهم سمان غلاظ مضمخون، فاستضحك لقوله ولم يحل عن بصيرته .

وقد كان محمد بن عبد العزيز العتبى الشاعر ... (ينقطع اليه) ، وفيه يقول فى تفضيل شعره من قصيدة له :

يغنى مسامعنا اليه حواليا　　بلآلىء من لفظه وزبرجد
والشعر يسجد نحو قبلة شعره　　ولغير قبلة شعره لم يسجد

ويمدحه أيضا :

وقف القوافى على الأمير ...

ألبستــه مـدحتـى وألبسنــى مـلابسا كـالسراب فى قيعــه
قـد ساق وشيا غـدا له زهـر علىّ يذكى الضحى بملتمعــه
كـأنــه نـور روضــة أنــف من صنع دانى الرباب منهمعه
مـلـدفــة كـالـكـلا مـؤزرة من بين شتى الكـلى ومجتمعه
ألـحـفهـا قـطرهـا وأزرهـا مـن حمر نـواره ومن فقعــه
فراح للسامعين فـى مـدحى ورحت للنـاظـرين فى خلعــه

ويؤكد معاوية بن هشام ما سبق من دور خاص للمطرف فى الشعر والموسيقى . وكان الولد المطرف أكلف ولد الأمير محمد بالأدب ، وأطبعهم فى صوغ الشعر ، وأصبهم بالسماع ، وأبصرهم بالموسيقى ، وأجمعهم لمحسنات القيان (١) » .

وهذا الخبر يستحق وقفة . فما معنى «لغا فى الموسيقى حتى بلغ منه علمـا» فالضمير فى «منه» مذكر فلا يعود على الموسيقى ، وانما يعود على مصدر من لغـا أو اسم ، وقد يكون هذا المصدر أو الاسم : (لغو أو لغوى) ، واللغو هو المطرح من القول ومالا يعنى ، وهو غير المعقود من الكلام . واللغوى : أصوات الطير ، والطير تلغى بأصواتها أى تنغم .

صفر المحاجر لغواها مبينــة فى لجة الليل لمـا راعها الفزع

وأنشد الأزهرى :

قوارب المـاء لغـواها مبينــة

ويقال : سمعت لغو الطائر ولحنه ، وقد لغا يلغو ، وقال ثعلبة بن صغير :

باكرتهم بسبـاء جـون دارع قبل الصباح وقبل لغو الطائر

واللغو : الهزل (٢) ، «والهزل والزجل (٣)» مترادفان فى اصطلاح أصحاب

---

(١) المقتبس ص ٢٥ - ٢١٠

(٢) راجع لسان العرب مادة «لغـا» ، ومادة «هزل» ومادة «زجل» . راجع الجذوة ص ٩١ عن شعر الهزل .

(٣) الزجل فى الاندلس .

الأزجال ، والزجل أيضا هو صوت الطيور . فاللغوى واللغو يترادفان مع الزجل. فنحن اذن أمام فن عامى مرتبط بالموسيقى قد بلغ فيه المطرف علما . وسيكون هذا الفن أصل الموشح أو الموشح نفسه ولا سيما أن اللغو هو المطرح من الكلام ، والمطرح من الكلام فى الغناء الرسمى «هو العامية» . وشخصية المطرف شخصية موشحة ، مؤهلة كذلك : فهو يأكل كثيرا وينحف كثيرا ، فله سمت الفنانين يهلك ماله فى القيان المثمنات . أما شعره ، ففيه تفصيل وازدواج الوشاح «لآلى وزبرجد» كما يقول العتبى الشاعر ، وأما ثوبه الذى أهداه الى هذا الشاعر ، فهو أقرب الى ثوب راقصة أو وشاح مفصل . والوشاح المفصل يصف به الكلاعى (الذى أهدى الى هذا البحث أثمن تفسير لمصطلحى التغصين والتضمين) ازدواج المنظوم بالمنثور (١) .

ولهذا يصبح ذا مغزى كبير فى قصة المطرف أنه «طرق لنفسه طريقة حسنة ، حملها المغنون عنه» .

وأخيرا ، فالبيتان اللذان أوردهما له الخبر السابق بهما خلل عروضى يوحى بمذهب هذا الشاعر . ويعاصر المطرف عباس بن فرناس وله فى الموسيقى باع كما فى الاختراع ، ولا يبعد أن يكون له ضلع فى الأمر .

ان خبر المطرف غامض ، لكن غموضه يعطيه أهمية ، فكل ما ارتبط بالموشحات والشعر الشعبى ، اذا نسب الى أحد فكأنه اهانة له ، ولصاحب المؤلف الذى ينسب .

على أى الأحوال ، فنحن نفترض نشأة الموشح العروس فى هذه الفترة ، ونفهم من صفاته ما يأتى :

١ – أنه يلحن أى يميل الى العامية .

٢ – أن فقراته سبعة لكل قفل من أقفاله (*) .

٣ – أنه كان متداولا حتى القرن السادس (عصر ابن سناء الملك) ، وهذا يعنى أن موشحات الأولين لم تكسد حسب خبر ابن خلدون ، وانما ظلت ذائعة بين الناس على المستوى الشفوى لرفض الثقافة الرسمية الاعتراف بها الى حد أن رجلا مثل ابن سناء الملك يفنى عمره فى دراسة الموشحات والاعجاب بها ،

---

(١) احكام صنعة الكلام ص ١٤٤

(*) ويحدثنا ابن خلدون فى مقدمته عن كلف الأندلسيين بالرقم ٧ وتبركهم به ، حتى أن وزراء عبد الرحمن الأوسط كانوا سبعة .

ويمتدح الخرجة العامية امتداحا مبالغا فيه يرفض أن يورد قفــلا واحدا من هذا الموشح ، فكأن أخبار الموشحات الوثيقة بدأت مع تحولها التام الى اللغة المعربة .

٤ – أنه فيمـا نظن امتدح عبد الرحمن الاوسط «وكان يقال لأيامه أيـام العروس» . والعبارة فى نظرى ترادف «أيـام زرياب» ، أى أيام الغنـاء المسمى «العروس» ، ولعلها عبارة ساخرة أكثر منها مادحة لنسبة عصره الى الغنـاء . فالمكانة التى نالها زرياب بلغت بغداد وكان يسير فى موكب أشبه بموكب الملوك(١).

واذا كانت العبارة ساخرة ، فمدعاة السخرية الأكـبر أن تكون تلك الأغانى مستوحاة من أغانى تغنيها النساء للعروس ، وأن تكون ملحونة . فكـأننا بهذا التفسير نصل الى أصل المـوشح . ان أغانى أفــراح «العروس» أغـان شعبية بالضرورة ، وهى عند الاندلسيين محاكاة للعمليات الزراعية (٢) . ثم ان هذه العمليات نفسها تحتوى على أهم مصطلحات المـوشح : «الخرجة – أغصان – أغراس (وردت فى خبر ابن خلدون – قفل (وهو الذى يغلق المـاء عن الحوض الزراعى) – أسطار (التى يشقهـا المحراث – بيت (خيمة البـدوى (٣)) . واللحن فى الموشح العروس دلالة على ارتباطه فى عروضه ونظامه الكلى بالأغنية الشعبية العامية .

* * *

أما كون الموشح العروس له قفل من سبع فقرات فهذا له مغزى كبير يكمن فى المحاولة الكبرى التى قام بها زرياب ، فهى على مقاس «مقـادير السبع نغمات» التى يتكون منها السلم الموسيقى العربى (٤) .

---

(١) راجع هذا البحث ، الفصل الثانى ، وراجع مكانة زرياب من الأمير أمام الناس ما يحكيه الخشنى : «لما مات القاضى يحيى بن يعمر بقى الناس بلا قاض حتى «خطر» بهم يوما زرياب راكبا الى البلاط فسألوه أن يخبر الأمير عنهم بما هم فيه من سوء الحال اذ ليس لهم قاض ... » . قضاة قرطبة ص ٥ .

فاستغاثة الناس بزرياب دون كل رجالات الدولة والامراء ، يعنى أمرين : أن أحدا لا يجرؤ على اقتراح شىء على الأمير ، وأن زريـاب كلمته مسموعة عنـد الامير . فنسبة العصر الى الغنـاء استجده زرياب ليس ببعيد .

(٢) راجع هذا البحث ص ١٠٧ – ١٠٨ .

(٣) نفسه ص ٩٩ – ١٠٦

(٤) يتشكل السلم الموسيقى العربى من سبع نغمات ، حاول مؤتمر الموسيقى (لجنة المقامات) المنعقد فى القاهرة ١٩٣٢ تحديد مقاديرها . راجع : مفتـاح سويسى المرجانى ، مقـامات الموسيقا العربية ، الدار الجماهيرية للنشر والتوزيع والاعلان ، طرابلس ، ١٩٨٦ ، جـ ١ ص ٣٠ .

والمغزى هنا محاولة لتطويع الأغنية الشعبية للسلم الموسيقى العربى ، ثم تطوير هذا السلم بتطعيمه بموسيقى هذه الأغانى الشعبية ، وهى موسيقى بالضرورة خفيفة توافق الهزج العربى الذى أشار اليه ابن خلدون (١) .

ولهذا الاصل الذى ربط الغناء الجديد بالسلم كاملا ، فان كلمات الموشح تضبط فى الغالب على الايقاعات الكبيرة ، ويتركب الموشح من مجموعة بدنيات وسلسلة وقفلة ، فتتفق البدنيات فى اللحن وتختلف فى السلسلة ثم تتفق فى القفلة (٢) . وهذا يذكرنا بالشعر الساخر من سوء معاملة العلماء بالمقارنة مع ما يغدق به على زرياب (٣) . وكيف ربطنا بين القفلة الواردة فى هذا الشعر ، والمنسوبة لزرياب وبين الهزج الوارد فى نوبته (٤) .

وتطوير السلم الموسيقى على يد زرياب جعل الموسيقى الاندلسية تخلو من نصف ومن ربع النغمة ، وحيث ان المقام العربى يتكون من أربعة وعشرين ربعا (٥) ، فاننا نتوقع أن نوبة زرياب ستحولها الى (٦ × ٨ × ٢) ، وهذا معناه أن تتشكل نوبته من ٩٦ نقرة تحتاج الى ٩٦ مقطع لغوى فى شعر الغناء ، وهذا أمر لا يمكن تحقيقه بسهولة فى شعر القصائد العمودى الا بتمطيطه وكسره كما فعل ابراهيم ابن المهدى ، وكما أشار الى ذلك ابن عبد ربه فى شعر له (٦) .

وخلو الموسيقى الاندلسية مع ربع التون (النغمة) متمثلا فى السلم الموسيقى المشرقى المتضمن ٣/٤ النغمة ، يعنى باختصار أن الأربعة والعشرين ربعا قد صارت ٩٦ ربعا ، أى أربعا وعشرين نغمة كاملة ، ومعنى ذلك تغليب الموسيقى على الكلمة وجعلها تابعة «وانما حسبنا أن نثير الانتباه الى أن الباحثين فى تاريخ الموسيقا الأندلسية – وهى التى تزخر بالألحان الآلية المجردة من الكلام – قد

---

(١) هذا البحث ، الفصل الثانى .
(٢) مقامات الموسيقى العربية ص ١٨
(٣) هذا البحث ، الفصل الأول .
(٤) نفسه .
(٥) مقامات الموسيقى العربية ص ١٨
(٦) لست متخصصا فى الموسيقى . ولكنى تداولت الامر مع عالم موسيقى شيلانى هو دكتور صمويل كلارو فالديس ، وهو يعمل على موسيقى وكلمات الغناء الشعبى الشيلى المسمى لاكويكا بمساعدة باحث مجتهد فى هذا الشأن ، وهو فى نفس الوقتكاتب كلمات لاكويكا وأحد المؤدين لها . وقد اتضح لهذين الباحثين أن لاكويكا ذات أصل عربى حملها الاندلسيون الى تشيلى ، وقد قاما ببحث شيق عن النوبة الاندلسية وقارناها بنوبة لاكويكا فظهر تطابقهما ، والنظام الرياضى (٦ × ٨ × ٢) ، هو اقتراح «فرناندو جونثالث الباحث المساعد ، لأنه بالفعل أسلوب أداء نوبة لاكويكا والموشحة فى نفس الوقت حسب فهمه للنوبة .

أثبتوا أن مؤلفيها قد بثوها من المعانى والعواطف الكثير مما يستطيع ادراكه من رهف حسه وصفا ذوقه ... وليس من الصدف أن تكون التواشى السبع (*) من هذه النغمة (الحجاز المشرقى فى المغرب) ، فهى عنوان الفنون المغربية .

وقد لاحظنــا صدق نظرية (٦ × ٨ × ٢) كعدد المقــاطع لغوية للنص الشعرى التوشيحى للنوبة الاندلسية بمراجعة عدد مقــاطع عينة من الموشحات (١٠٠ موشح) ، فكلها تسعى نحو الوصول الى هذا الرقم بوسائل ترتبط بأساليب تغيير النص الأدبى أثناء الغناء .

وأثناء دراسة عدد المقــاطع بموشحات ابن زهر وقعنــا على موشح يمكن أن نسميه الموشح المثالى ، وهو الذى أطلق عليه ابن سناء الملك بأنه «يستقل التلحين به ، ولا يفتقر الى ما يعينه عليه ، وهو أكثرها (١) » وهذا الموشح يصل الى نص أدبى يعطى فى كل مقطوعة (٩٦) مقطعا لغويا حسبما يسير الغنــاء فيما نظن . هذا الموشح (٢) مقطوعته الأولى هى :

نبــه الصبح رقــدة النــائــم / فــانتــبه للصبــوح
وادر قــهــوة لــهــا شــان / ذات عــرف يفــوح

* * *

يــا حميــا الكــأس لاجــفت / منــك أرض الكــريم
ولــك الخيــر كلمــا التــفت / ورقــات الــكــروم
ولعمــرى لنعــم مــا حفــت / بــبنــان الــنــديــم

* * *

هاتهــا قبــل بكــرة الــلائم / ورواح الــنــصيــح
وأدر أن الــعــذول شيطــان / يــغــتــدى ويــروح

* * *

وعدد فقراتها هى : ق (٦/١٠) × ٢
غ (٦/١٠) × ٣

(*) لاحظ ارتباط الرقم (٧) بالموشح العروس وبالسلم الموسيقى العربى وبالموسيقى الاندلسية.
(١) هذا البحث ، الفصل الأول .
(٢) ديوان الموشحات جـ ٢ ص ١٠٤ — ١٠٥

وحيث ان غنـــاء الموشح يقتضى ترديـــد ٩٦ مقطعـــا لغوية فى كـــل نوبة (*) (نوبتجية أو تدخل مطرب فى سلسلة متتالية من المطربين) ، فان هذا الموشح التام يتكون القفل فيه من سطرين ثم البيت من ثلاثة ثم القفل الاول من سطرين . ويصير عدد المقاطع اللغوية بهذا الترتيب :

المطلـــع :

١٠/٦ = ١٦

١٠/٦

البـــيت :

١٠/٦ = ١٦

١٠/٦

١٠/٦

القفل الأول :

١٠/٦

١٠/٦

ويبدأ الغنـــاء بالانشاد (١) ، وهو ترديد بيـــتى المطلع دون موسيقى . ثم يلى الغناء مع مصاحبة الموسيقى على مرحلتين :

الأولى ترديد البيت : (١٠/٦) × ٣ = ٤٨ مقطعا ، ثم ترديد القفل الاول مع السطر الاول من المطلع (٢) .

(*) ظلت النوبة تحتمل المعنيين : المعنى القديم وهو تسلسل متتال من المطربين يغنون واحدا بعد الآخر بمتابعة الغناء فى نفس اللحن بأشعار مختلفة ، وسيصير ذلك فى الموشحة ترديد مقطوعة (ربما بمعاونة جوقة) ، والمعنى الذى أحدثه زرياب ؛ وهو أن يكون هذا الغناء ذا تسلسل لحنى معـين .

(١) الموسيقى الاندلسية والمغربية ص ١١٩ - ١٣٤

(٢) راجع نظرية ريبيرا ، والمطلـــع فى الأشعار التوشيحية الاسبانية فى : المـــوشح الاندلسى ص ٣٢ - ٣٦ . كذلك راجع مفهوم الكندى للمقام : «المقام ترتيب للنغم فى علاقة معينة تحددها :

أ - نغمة البداية (المطلع فى الموشح) ، وهى أيضا نغمة النهاية .

ب - نظام ترتيب الأبعاد ، البعد تلـــو الآخر ، فى تمـــاثل تركيبى معين (فقرات / أشطار ، أو أقفال / أغصان) قائم بين جموع النغم (ويعنينا الجمع المنفصل ويتكون من ١٦ نغمة) . راجع : الكندى ، رسالة فى خبر صناعة التأليف (تحقيق : د. يوسف شوقى) ، دار الكتب ، القاهرة ، ١٩٦٩ ص ٦٥ ، ٦٦ . هذا والكندى يسمى الشعر الأقوال العددية لمطـــابقة عدد حروفها عدد النغمات (نفسه ص ٦٧) .

القفل الاول (٦/١٠) × ٢ = ٣٢ .

السطر الاول من المطلع (٦/١٠) × ١ = ١٦ (*)

المجموع ٤٨

ويصير مجموع البيت + القفل + السطر الاول من المطلع

= ٩٦ مقطعا لغويا

وفى ضوء هذا الفهم نتصور ضرورة انشاء الموشح . انها ضرورة موسيقية ، وهى ايجاد نص يتوافق مع التطوير الذى أدخله زريـاب على السلم الموسيقى العربى من ناحية ، والذى اضطر أن يدخله على النص الغنائى المستوحى (الخرجة) حتى يتطابق مع السلم بصورته الجديدة من تجزىء سطور هذه الاغنية وحذف بعض الكلمات واضافة أخرى .

اننا نتصور أن الموشح العروس كان موشحا مثاليا يتطابق تماما مع الأصوات الجديدة التى وضعها زرياب –أو الموسيقيون المعاصرون له واللاحقون عليه– بشكل حقق زواجا سعيدا بين الأغنيـة الشعبية ، وبين فن التأليف الموسيقى . وهذا الزواج غير من كلا الزوجين .

لكن الوصول الى هذا النموذج المثالى الذى يستقل بالتلحين قـد يضع قيودا كبرى على هذا الفن الناشىء . ومن ثم فكما يكرر سطر من سطور المطلع ، فلم لا تمارس القاعدة على نطاق واسع . وقبـل أن ندخل فى تفصيل ذلك يهمنا أن نعود الى ما طرحناه من ابتداء نوبة زرياب بالانشاد كتقليد ظل ساريا حتى اليوم فى نظام النوبة الاندلسية فى المغرب المرتبطة بالموشح وفى غيرها من الطبوع المرتبطة بغناء أشعار أخرى تقليدية وذات أصل شعبى كالموال . ان مراجعة أبيات الانشاد المعروفة للنوبات التى ما زالت معروفة وللنوبات الضائعة ، وأيضا للطبوع (١) سنرى مثلا آخر لأغنية علم أو صوب خليل ، والتى اتخذت كدليل لميزان الأغانى . ان الانشاد بالصوت دون الآلة مرشد للآلة ، وكـأن الموسيقى الاندلسية خاصة والعربية عامة ، قد أخضعت الآلة الموسيقية للآلة الالهية وهى الحنجرة ، وهى

(*) يقول الكندى « ... اذن : يبقى النغم ست عشرة نغمة منها عشر نغمات ثابتة فى جميع ما يستعمل فى الجنس ، لا تبدل مواضعها ، فأماست منها فمتبدلة . فأما التى لا تبدل فهى ما كان على نهايتى الدساتين وأما المتبدلة فما كان بين ذلك (نفسه ص ٨٧) .

(١) راجع هذه الابيـات فى : الموسيقى الاندلسية والمغربية ص ١٢٢ – ١٣٣ ، ومن المفيـد مراجعة خصائص انشاد النوبة (الموشح) ص ١٣٤ .

اذ أخضعت الكلمة الشعرية للموسيقى لم تكن الا مهتدية بهذه الكلمة نفسها ولكن على مستواها الشعبى . ولهذا من المفيد أن نتذكر تعريف أغنية العلم الذى ذكرناه منذ قليل ، وأنها تؤدى دون موسيقى تماما مثل الانشاد ، كما أنها تؤدى قبل أغنية طق فى الأفراح . وقد أثبتنا بما لا يدع مجالا للشك علاقة الموشحة بالأغنية الشعبية لكونها (أى الموشحة) تقوم على الخرجة ، والخرجة اسم لأغنية شعبية من ناحية ، ومصطلح زراعى له علاقة ما بالنسوان من ناحية أخرى .

ونعود لفكرة ممارسة التكرار للوصول الى المقاطع اللغوية المطلوبة (٩٦ مقطعا) دون فرض الشرط الصارم للوصول الى الموشح المثالى الذى يستقل التلحين به . والتكرار نفسه سيولد قواعد أخرى مثل ادخال زوائد واضافات اعتبارا من لفظة (آه) أو عبارة (يا معذبى كفانى) .

أما التكرار فى أطرف صورة فهو مثل موشح ابن زهر الذى ذكرناه آنفا ونورد منه المقطوعة الأولى لشرح الفكرة . تلك هى :

قلبى من الحب غير صاح   صاح

وان لحانى على الملاح   لاح

وانما بغية اقتراحى   راحى

وان درى قصتى وشانى   شانى

وعدد مقاطع أغصانه وأقفاله (٢/١٠) وهو أقرع أى بدون مطلع . ومن المثير فى هذا الموشح احتواؤه على خرجتين ، وهما معا يشكلان مطلعا يتم به الانشاد واكمال عدد المقاطع المطلوب . والاكثر اثارة — وهذه من كرامات امام التوشيح ابن زهر — يشكلان معا سياقا كالآتى : (وهما معا يحلان محل المطلع الغائب) .

قالت على الحسن من سبانى   باني

واحد هو يا أمى من جيرانى   راني

ثم — كما قلنا — يتم ترديد السطر الاول مع كل قفل وهو يشكل من جديد سياقا مقبولا ، فبجمعه مع القفل فى هذه المقطوعة الاولى من الموشح يصير :

قالت على الحسن من سبانى   باني

وان درى قصتى وشانى   شاني

وفيما نرى أن عدد المقاطع فى هذه المقطوعة .

= ١٢ × ٤ = ٤٨ .

فنحن فى حاجة الى ٤٨ مقطعـا آخر . وفيما أظن أن هذا لا يـأتى الا بتكرار الخرجتين (بديلا عن المطلع) بالكـامل أو البيت الاول مرتين ، وفى هذه الحالة يصير عدد المقاطع (٦ × ١٢ = ٧٢) فكيف تكتمل النوبة (٩٦ مقطعا) ؟ . هنـا نفسر طرافة تكرار الجزء الاخير من كل من الغصن والقفل (صاح/لاح/راحى/شانى) ، فالمغنى لا يقف بعده بل يوالى تكراره (صاح صاح صاح ... الخ) فيصير عدد مقاطع على كل سطر (١٦) ونصل الى الموشح المثالى :

قلـبى من الحب غيـر صاح	صـاح صـاح صـاح
وان لـحـانـى عـلى المـلاح	لاح لاح لاح
وانمـا بـغـيـة اقـتـراحـى	راحـى راحى راحـي
قالت على الحسن من سبـانى	بـانى بـانى بـانـي
واحد هو يـا أمى من جيرانى	رانـى رانـى رانـي
وان درى قـصـتـى وشانـى	شانـى شانـى شانـي

ان هناك وسائل لا تحصى من التكرار والاضافة ، ويراجع ما قاله ابن سناء الملك فى ذلك ، وكلها تهدف الى اكمال النوبة . ويتحكم فى مقامها انشاد المطلع أو بديله ترنمـا ، ودائما مع تعديل بنيتـه لضبط اللحن بتكرار كلمـة من آخره أو تجزئته أو اضافة لفظ أو عبارة (١) .

مما سبق ندرك ضرورة اختراع الموشح العروس ، فقد تعودت العرب — كما ندرك من كتاب الاغانى — على التغنى بالبيت أو البيتين أو أكثر من ذلك قليـلا (٢ — ٦) فى لحن يوضع على مقاس الشعر (كما يقول الجاحظ موزون على موزون)، والآن يبدو أن زرياب لجأ الى الطريقة الرومية (وضع كلام — كما ظن الجاحظ — غير موزون على موزون ، وهو شعر الفرس والروم) مع تعريبهـا بمحاولة وزن الشعر ليطابق اللحن بالتغصين والتضمين وخلق القوافى التى هى تكـاد تكون اختراعا عربيا — داخل الشعر الشعبى الاندلسى ليصير عربيا . اننا أمام عملية معقدة للتبادل بين الثقافات ، لكننا نظن أن التغصين والتضمين قد تمت ولادتهما مع ولادة الموشحة ، أما ما فعله الرمادى أو عبادة ، طبقـا لقول ابن بسام من تضمين وتغصين ، فليس الا نقل التوشيح من التزنيم أى الميل للحن والعامية الى

---

(١) راجع هذا البحث ، الفصل الاول .

العربية الفصحى ، فاننا لا نتصور سبع فقرات لقفل يتكرر بنفس النظام ويقاس بعدد المقاطع ضابطا الا التضمين والتغصين . والعمليتان معا هما التعديل الذى أدخله زرياب على شعر عرب الاندلس وموسيقاهم ، فهما — فى رأيى — مصطلحان خرجا من بطن الأغنية الشعبية المرتبطة بالأفراح أو بالعمل الزراعى ، والدليل على ذلك هذا الاستعمال الغريب لكلمة التضمين فى مخالفة غير مفهومة (الا فى ظل ذلك) لاستعمال هذا المصطلح عند العرب (*) .

(* يخشى الباحث من أن كلمة «التضمين» هى تصحيف وقع فيه مؤرخو الموشحات البخلاء ، وأن المصطلح ليس الا مصطلحا زراعيا أيضا ، اشتق مثـل «ضمة قشة» الاغنية الشعبية المشار اليها فى الفصل الثانى ، وبالتـالى فهو «التضميم» وليس «التضمين» . ولا بـأس من التسليم بهذا التصحيف ، مع وضع هذه الاشارة فى الاعتبار .

أصل المصطلح فى فن التوشيح

لقد تحدثنا فى مطلع هذه الدراسة عن الاصول المعجمية لكلمة «موشح» ، ووعدنا باتخاذ موقف منها فى هذا الفصل الأخير .

لدينا خبران عن استخدام المصطلح فى بغداد : أولهما من الجاحظ يصف به استخدام آى القرآن المجيد فى الخطبة (١) . وهو يعنى قرن شيئين من جنسين مختلفين . والثانى عن الكندى ، يقول عن أنواع التأليف الموسيقى « ... فأما على كم ضرب يكون اللحن ، فهو ينقسم أولا الى قسمين قسم أحدهما المتتالى والآخر اللامتتالى .

أما المتتالى : فكالابتداء من نغمة ثم التزيد فى الحدة أو الثقل على استقامة .

وأما اللامتتالى : فينقسم قسمين : أحدهما اللولبى ، والآخر الموشح ، المسمى بالضفير ، فهو المبتدأ من نغمة ثم ينتقل منها الى أخرى ، ثم ينتقل منها الى دور الأولى ، ثم ينتقل منها الى خلف نهايته ، ثم كذلك حتى يؤتى على نغم الجمع ، ثم تكون النقلة من آخره الى مبتداه مؤتلفة .

وهذا الضفير يكون نوعين أحدهما منفصل ، والآخر مشتبك . أما المشتبك فهذا الذى وصفنا أولا .

وأما المنفصل ، فأن يبدأ من نغمة ثم ينتقل منها الى أخرى ثم الى دور الاولى ، ثم ينتقل منها الى خارجة (*) من الثانية ، تقع فيما بين الثانية والتى انتقل منها ، ثم ينتقل منها الى خارجة عن التى انتقل منها أيضا ، حتى يؤتى على آخر نغم الجمع ، وتكون النقلة من آخره الى ابتداء النغم مؤتلفة (٢) » .

والكندى مات بعد منتصف القرن الثالث بسنوات قليلة ، فهو معاصر لزرياب، فهل فكرة الموشحات منقولة من الاندلس الى بغداد أم العكس ؟ اننا نعرف أن فكرة الوتر الخامس للعود كانت مطروحة قبل أن ينفذها زرياب ، ومن المرجح أيضا أن فكرة الموشحات كانت مطروحة مثلها مثل فكرة الوتر الخامس فى أواخر

---

(١) البيان والتبيين ج ٢ ص ٦ .

(*) لا يمكن ربط هذ الكلمة بخرجة الموشح لسبب بسيط أنها فى أصل المخطوط خارج ، ولا أدرى لماذا حولها المحقق الى خارجة ، فالمعنى يستقيم أفضل بلفظ المخطوطة ، ولعل المحقق ، وهو أستاذ موسيقى ، كان فى ذهنه الموشحات الاندلسية بخرجتها ومع ذلك فورود اللفظة (+ الموشح) مثير . ولابد من تعمق الأمر مستقبلا . عموما تكرر الخارجة يشبه تكرر القفل وتسميته بالخرجة كما ورد فى هذه الدراسة .

(٢) رسالة فى خبر التأليف ص ١٠٧ – ١٠٨ .

القرن الثانى ، لكن الواقع فى العالم الاسلامى المشرقى لم يكن قابلا لتنفيذ هذه الأفكار النظرية ذات العلاقة المباشرة بالترجمات اليونانية التى كانت محصورة داخل فئات معينة من المشتغلين بالفلسفة . وقد رأينا حزن اسحق الموصلى لعدم قدرته النظرية على الرد على أصحاب هذه الترجمات ، وكيف أنه طلب من صديق له امداده ببعضها ، لكنه مات ولم يطلع عليها .

ولكن هذه الافكار التى ارتبطت بـالحداثة العباسية فيمـا يبدو انتقلت الى قرطبة ، ووجدت ظروفا اجتماعية أكثر ملاءمة ، ورغبة ملحة فى استيراد الجديد واستزراعه فى الاندلس أو اختراعه اختراعا . كما وجدت عناصر انسجام بين الأجناس المتنافسة أحيانا بالسيف أكثر من تلك التى كانت فى بغداد أو غيرها من العواصم ، فنحن فى الاندلس مثلا لا نسمع عن موالى للعرب كالموالى فى بغداد أو القاهرة ، وحتى أهل الذمة اسمهم المستعربون اذا كانوا نصارى ، واليهود يهود فحسب ، وأما أهل البلاد الأصليون فقد صاروا عربا بشكل أو بآخر سواء كانوا بلديين أو مسالمة أو ما شابه ذلك من مسميات ، أمـا البربر فلم نسمع عن مولى منهم سوى طارق بن زياد وهو مشكوك فى بربريته . والموالى الوحيدون فى الاندلس هم موالى بنى أميـة المهاجرون من الشام وكـانوا سند الدولة الأموية واختفى تجمعهم باختفاء النظام الأموى بجانب أنهم حملوا هذه التسمية فى المشرق . ان الوضع فى الاندلس اختلف اختلافا بعيدا عن عواصم المشرق وأنحائه المختلفة .

وبالتالى ، فان ما يورده الكندى عن الموشح باعتباره جنسا موسيقيا متميزا ، يجعلنا نتأمل فى وصفه للموشح بنوعيه ، وهو تأمل يحتاج لمراجعات كثيرة وعمل بحثى لابد أن يشارك فيه أساطين الموسيقى ، وأظن أن النـوع الاول هو الذى توضع له كلمات يستقل التلحين بها ، أما الثانى فهو الذى يحتاج الى زوائد . ولعل ابراهيم بن المهدى قد حاول بزوائده أن يحقق هذا النوع الثانى .

وعلى كل الأحوال ، فهذا الخبر يرجح اختراع الموشح الاندلسى فى عهد زرياب ما دام اللحن الموسيقى واسمه (ربما المترجم) معروفين فى ذلك العهد ، لكنـه لا يحل اشكال تسمية الموشح الا بطرح احتمال أنه اجتهـاد من المترجمين . فخبر الكندى يقول «والآخر الموشح المسمى بالضفير» وهذه العبارة تحتمل وجود أكثر من موشح أحدهما مسمى بالضفير ، ولكن السياق يرجح شيئا قـد يخرج هذا النص الغامض من دائرة اهتمامنا ، فهو يقسم اللامتتالى من الألحان الى نوعين لا يسميهما لكن يصفهما ، يريد القول :

١ - اللامتتالى اللولبى (التكوين) .

٢ - اللامتتالى الموشح (التكوين) . وهذا الموصوف اسمه «الضفير» .

وهذا التفسير السياقى يتطابق مع مفهوم التوشيح عند الجاحظ ، وأخيرا عند ابن عبد الغفور الكلاعى قرن شيئين مختلفين (ضفير) فى دورة يرتد آخرها مؤتلفا مع أولها مثل الوشاح . ومن ثم اذا أخذنا بذلك فان هذه الصفة عند الكندى قد صارت اسما علما فى الاندلس عندما خرجت هذه الموسيقى من مفهومها النظرى الى مفهوم عملى يخرج من صلب البادية ومن هدوء الريف ومن خيام العزف والأفراح الى البلاط الأموى على يد زرياب وأعوانه من القيان والعازفين والزامرين لتخلق فنا يشارك فى تدعيم عناصر الانسجام الاندلسى ووحدة المجتمع فى مقابل عناصر التشتيت والتناقض (١) ، فهذا عبد الرحمن الأوسط «استفتح دولته بهدم فنادق الخمر واظهار البر ، وتملى الناس معه العيش ، وخلا هو بلذاته ، وطال عمره ، وفشا نسله ... وكملت لذته بقدوم زرياب غلام اسحق الموصلى ... وها هو يكتب الى منجمه ونديمه عبد الله بن الشمر :

ما تراه فى اصطباح وعقود القطر تنتثر

ان هدم فنادق الخمر ارضاء لبعض العامة الذين يلذ لهم رؤيتها تهدم لكى يعاد بناؤها .

واستعراض التفسير المعجمى للكلمة يفيدنا ثلاثة عناصر هامة :

١ – ارتباطها بالديك الموشح (*) ، والديك أول الطيور المغنين ومكانته فى التراث العربى كبيرة كما نراه فى ألف ليلة وليلة ، وكما نرى فى الغناء العربى نفسه الذى يخرج من الحلق بقوة ، وخروج الغناء العربى من الحلق ملاحظة قدمها فرناندو جونثالث ، فغناء لاكويكا كذلك ، وهى مرتبطة برقصة ايقاعاتها (٩٦ حركة) يحاكى فيها الرجل دور الديك والمرأة دور الدجاجة فى تمثيل دقيق لحركات الديك العنيفة مع الدجاجة ، ويأيد هذه الملاحظة التى تفرق بين هذا الغناء المرتفع النبرة والغناء الأوبرالى «الأنفى» ، ما يقوله أبو هفان فى خبر عن

---

(١) لعل زرياب وجد فى الموسيقى الكنسية أو الشعبية الاندلسية نموذجا حيا قريبا من الموشح الذى يصفه الكندى ، فانفتح له باب تنفيذ الشكل النظرى .

(*) بقايا التراث الاندلسى تثبت احتفال لاندلسيين بمحاكاة الديك فى ألقابهم فهناك «ابن القوق» (قضاة قرطبة ص ٣٧) ، وهنا موشحة خرجتها :

أنا قول قوقو ليش باش تذوقه

(ديوان الموشحات جـ ١ ص ١٧١)

و (قوق / قوقو) محاكاة لصوت الديك ، ومن الطريف أن هذه الموشحة لابن القزاز (له مكانة ابن قزمان فى الزجل) وهى سباعية شطرات البيت . ولعلها تخليد لذكرى التغصين والتضمين فى الأغصان أسوة بالمراكز .

أبى نواس ، يصف فيه جارية تغنى «ثم أنها اندفعت بحلق كصوت المزمار (١) » وكذلك ما يحكى عن زرياب أنه «كـان اذا تناول الالقـاء عن تلميذ يعلمه أمره بالقعود على الوساد المدور المعروف بالمسورة ، وأن يشد صوته جدا اذا كان قوى الصوت ، فان كان لينـه أمره أن يشد على بطنـه عمامة ، فان ذلك مما يقـوى الصوت ، ولا يجـد متسعا فى الجوف عند الخروج من «الفم» ، فـان كان ألص الأضراس ، لا يقدر على أن يفتح فاه أو كانت عادته زم أسنانه عند النطق ، راضه بأن يدخل فى فيه قطعة خشب عرضها ثلاثة أصابع ، يبيتها فى فمه ليالى حتى ينفرج فكاه ، وكان اذا أراد أن يختـبر المطبوع الصوت المراد تعليمه من غير المطبوع أمره أن يصيح بأقوى صوته يا حجام ، أو يصيح : آه ، ويمد صوته ، فان سمع صوته بهما صافيا نديا قويا لا يعتريه غنـة ولا حبسة ولا ضيق نفس عرف أن سوف ينجب ، وأشار بتعليمه ، وان وجده خلاف ذلك أبعـده (٢) » وهذا الخبر واضح الدلالة على التركيز على الفم والحلق ، فكلمتـا ، « حجام ، آه » لا تمران بالأنف ، كما أن الغنة من الأنف ، وهى مدعاة لفشل المطرب عند زرياب ، وكانت هذه الملاحظة عن زرياب أيضا مما دعم به فرناندو جونثـالث رأيه حول النوبة الزريابية ومحاكاتها للطبيعة ابتداء من الديك وانتهاء بالرياح والمطر وحركة الماء وتكرار الدورات الزراعية ، كما سنوضح بعد قليل .

٢ – ارتبـاطها بالشعر الهزلى وبالخيمة أو البيت الـذى ضمت أوتـاده (غصنت أشطار أغصانه ، وفقرات أقفاله) .

٣ – بالازدواج اللونى والأدوار .

وبالتالى فكل الاشعاعات الدلالية للكلمة قد تدخلت فى التقاطها ، ونقلها من عوالمها الى عالم الاصطلاح ، فأطلقت على الموشح الذى يربط بين الغناء والحركة المستجيبة له (من اهتزاز أو طرب أو رقص) مثل الديك ، والشعر بما يحمل من هزل الأغنية الشعبية وطرافتها كما وصفها ابن سناء الملك – دون أن يدرى – حين وصف الخرجة ، وأخيرا الازدواج بالانتقال من مقام الى مقام ، ومن أبيات الى أقفال ومن العامية الى الفصحى ، ومن الأعجمية الى العربية ومن الشاعر الى المغنى ومن الملحن اليهما ان لم يزدوج فى الرجل الشعر والموسيقى .

---

(١) أبو هفان المهزمى ، أخبـار أبى نواس (تحقيق : عبد الستار أحمد فراج) مكتبة مصر ، القاهرة ، ١٩٥٣ ص ٨٩ .

(٢) نفح الطيب جـ ٣ ص ١٢٩ .

الموشح والــدور

اذا كانت الموشحات دون كل الغناء القديم قد كتب لهــا الخلود على مستوى الغناء الشعبى أو الغناء الرسمى حتى اليوم ، فهو نفس السبب الذى يرجع اليه مؤدى لاكويكا فى تشيلى استمرار هذا اللــون من الفن دون شوائب من الغـزو الأجنبى الذى حاول أن يشوب عالم لاكويكا الشعبى ، واستمراره بالحاح مثل استمرار الظواهر الطبيعية التى يحاكيها على مستويات متعددة ، منها ما رأيناه من محاكاة غناء الديك (أذانه) ، ولمــا كان الديك لا يتوقف عن الاذان ، فان كل ظواهر الطبيعة فى دورة خالدة لا تتوقف ، وكذلك غناء الموشح لا يتوقف الا لارهاق المغنى أو انصراف المستمع لــه ، ومثله غنــاء لاكويكــا ، وتلك هى النوبــة الزريابية (*) .

«والنوبة تتشكل من ثلاثة أقسام تتــوالى بهذا الترتيب : المشالية ، البغيــة (وسماها البعض عنوان النوبة ، وهذا يذكرنا بصدر الخرجة وهو وسطها تماما مثل البغية) ، والتوشية (١) » .

وأما الدور ، فاننا نجد ملحنى المشرق يطلقون على البيت الاول من الموشحة (أو الزجل) اسم «الدور ، ويعنون به القسم الاول من أقسام الموشح الثلاثة ، فى حين تحتفظ هذه الكلمة بمعناها الأصيل بالمغرب وهو ما يعنى مجموعة النقرات التى تكون الوحدة الزمانية التى يقاس بها امتداد اللحن الموسيقى (٢) ، وفيما يبدو أدى هذا التعريف الى اقتطاع البيت الاول — فى مرحلة متأخرة مع قفل من أقفاله وصار أغنية مستقلة اسمها الدور ، يتم تكرار هذا البيت ، ولذا يوصف هذا الجنس من الغناء بأنه «أطول ألوان الغنــاء العربى ، وفى العادة يتكون من مذهب (قفــل أو مركز وقد أشار ابن خلدون الى هذا المصطلح فى خبره عن نشأة الموشحات ، والمصطلح هنا يدل على أهمية القفل لأن المذهب هو الطريق والدليل)

(*)الزجل والسجع واللغوى صفات لغناء الطيور فى تكرره وحلاوته ، فلـم لا يكون التوشيح سما لغناء الديك (وهكذا يسمى بالاسبانية) ؟ .

(١) الموسيقى الاندلسية ، والمغربية ص ٦٠ .

(٢) نفسه ص ٤٦ .

ومجموعة أغصان ، ويصاغ باللهجة العامية ، وتستخدم الوحدة الكبيرة لضبط زمنه (١) » .

وفى المغرب : يعتبر الدور بمثابة الوحدة الأساسية للهيكل الايقاعى الذى يقوم عليه اللحن الموسيقى ، وهو مجموعة محدودة من النقرات بأنواعها الثلاث التأمت وانتظمت على نحو معين لتتخذ صورة هندسية تتحكم فى الحركة اللحنية بكيفية صارمة (٢) ... وتتعدد الأدوار فى الجملة الموسيقية الواحدة تبعا لطولها أو قصرها ، فتصبح مقاسا للمنشدين والعازفين .

وكل هذه تعريفات متأخرة ، تكاد تبتعد مرة كثيرا من نوبة زرياب ، ومفهومه لها وللدور ، ومرة أخرى تكاد تصير هى هى . لكن الذى أفهمه أن نظام النوبة مع زرياب لم يفقد مضمونه ، بمعنى أن النوبة ، وقد أصبحت مؤلفا موسيقيا ، قد صارت أيضا حبلا يصل بين المطربين الذين يتعاقبون واحدا بعد الآخر . فالنوبة ، بمفهومها القديم والشائع فى كتاب الأغانى ، تعنى تناوب المطربين فى الغناء كل حسب دوره ، وكل مطرب يغنى ما شاء من شعر لكن متابعا (فى معظم الأحوال) نفس لحن (مقام) المطرب الذى كانت نوبته فى الاول .

وما فعله زرياب من انشاء فن شعرى جديد يتوافق مع نسق موسيقى جديد – كما نفترض بكثير من القرائن وليس لدينا غيرها – لم يلغ نظام التناوب ، وانما تحكم فيه وضبطه موسيقيا ، وبالكلمة المغناة عن طريق ابتداع شعر مقطوعى يتكون من مقطوعات كل مقطوعة على وزن الأخرى ، وفوق ذلك لها حاد وهاد ، المطلع دائم التكرار والأقفال ، وهذان لهما دليل أكبر وهو الخرجة . اننا نصل الى منتهى الانضباط الموسيقى للنوبة مقابلا بانضباط غنائى ليس أمامه سبيل للخروج على اللحن ، وخاصة أن الانشاد والبسيط والمجارى كانت ارتجالا ، وتلك هى حركات نوبة زرياب ثم تنتهى بالهزج ، وهو ثابت فى بناء الخرجة .

بهذا وحده يفهم تفوق زرياب وتحوله الى أسطورة ، ولا سيما أنه زاد كل ذلك الانضباط بمقياس ايقاعى متكرر فى توال مع كل نوبة .

---

(١) مقامات الموسيقى العربية ص ١٨ .
(٢) الموسيقى الاندلسية والمغربية ص ٢١٢ .

— ٧ —

الخرجة الأعجمية

استوفى هذا الموضوع كل من الدكتور عبد العزيز الأهوانى فى كتابه «الزجل فى الأندلس» ، وغارسيا غومس فى كتابه الخرجات (الرومانثية) ، وليس لدى من مزيد أضيفه سوى الاشارة الى أمر ذكرته قبل ذلك ؛ وهو أن هذه الخرجات بدأت فى الاختفاء فى القرن السابع . وأنها تسير — حسب ذلك — فى خط متناقص ، كما أن الموشحة تسير فى طريق التعريب حتى تصير قصيدة عند لسان الدين ابن الخطيب وابن زمرك . فما دلالة ذلك ؟ .

نشك فى أن الوشاح العربى الاندلسى قد ألفها كما فعل ابن سناء الملك بخرجاته الفارسية ، فهذا كان يعارض الأندلسيين — باللغة الاجنبية التى يعرفها (الفارسية) ، ومهما تواترت الينا الأنباء عن معرفة عرب الاندلس للغات الرومانثية ، كما نشك أن أحدا معينا معروفا من أصل ايبيرى قد قام بذلك . ونفس الشيء ينطبق على بعض الخرجات العامية العربية التى درسها فى ابداع عبد العزيز الأهوانى فى كتابه القيم «الزجل فى الأندلس» ، وأثبت بما لا يدع مجالا للشك انتماءها للغناء الشعبى الذى تملكه الجماعة .

وبالتالى : نسأل هل استعان الوشاح الاول بالغناء الشعبى الأعجمى أم بالغناء الشعبى العربى ؟ الاجابة تتضح فى صياغة ابن بسام البسيطة لخبره عن الموشحات «يأخذ اللفظ العامى والعجمى ويسميه المركز» فالنوعان من الأغانى تعايشا وتمازجا قبل اختراع الموشح ، واكتسب الغناء العربى نكهة ايبيرية قديمة ، كما اكتسب الغناء الايبيرى نكهة عربية قديمة مرة وحديثة مرة أخرى مع توالى الهجرات العربية (وأقصد دائما بالعربية : عرب شبه الجزيرة وغيرهم من الشام ومصر وأهل المغرب عربا كانوا أو بربرا) . وهكذا عندما يأتى زرياب سيجد أن الغناء العربى الايبيرى القديم قد صار أندلسيا ، بمعنى أنه قطع نصف الطريق نحو امكانية الامتزاج والتزاوج مع الموسيقى العربية الرسمية وحملها نحو أفق جديد .

ويبقى دليل على ذلك بعض الخرجات الأعجمية المختلطة بالكلمات العربية ، وتلك الأخرى العربية المختلطة بالكلمات الأعجمية مع روحها الشعبية النفاذة فى

الحالتين ليست الا درجة عليا من تولد غناء شعبى أندلسى جديد بين العربية والاعجمية ، وقد قطف ثماره زرياب ومعاصروه .

وتلك خرجة أعجمية حوت كلمات عربية معربة تقريبا :

أشت ديا الباديا

ديادل العنصر حقا بشتريه ثوبى المدبج

ونشق الرمح شقا

[وتعنى : هذا اليوم ، يوم فجرىّ، يوم عيد سان خوان (العنصرة) ، سأرتدى ...] .

وهذه خرجة عربية حملت كلمات أعجمية :

نون كر نون ان خلال الا الفتى السمرل

[نون كر نون : لا أريد] وكلمة خلال وسمرل كلمتان عربيتان لحقتهما أداة التصغير الرومانثية فهما خليل ، أسمر (مصغران) .

ولا بأس بخرجات عامية عربية هى مرقصات أطفال :

سيد صحب البنفسج جى لعمك حبيبى جي

وأخرى :

أحمد محبوبى بالنبى تيجي

جنى بالله جى حبيبى جي

وهذا الجو الممتزج يولد مثل هذه الصورة فى احدى الخرجات :

أعجمى الصوت لكن شجاني

عربى اللسان

خـــاتمـــة

هذا العمـل كان سياحة على غير هدى فى عـالم الموشحات ، وكـان الباحث السائح مزودا بالأمل فحسب ، فلا نملك وثـائق عن نشأة هذا النوع الأدبى . وبالتالى حرصت على تسجيل العمل كما كان يتم ، فبعد تأمل وبحث دام أكثر من عشرة أعوام لم أكن قادرا على كتابة سطر واحد عن الموشحات . وعندما كنت أحاول فهم خصائص الحداثة العباسية فى قرنها الاول (١٣٢ - ٢٣٢) أحسست فى أثناء ذلك بأننى فى الطريق الى الاندلس ، وأن التيارات المستجدة هناك ستجبر على الهجرة الى الاندلس . وقد تكون هجرة الراغب أو المضطر ، ولكن الاندلس فى قرنها الثالث (غاية الطريق الذى فتحته حداثة بنى عباس) كانت جذابة للراغب وفسيحة الصدر للمضطر . ووجدتنى انتقل تلقائيا من بغداد الى قرطبة ، وبدأت أصب نتيجـة تأملات طويلة حامـلا معى زادا من جذور عباسية جعلتـنى أرى الأشياء أفضل . كان من الممكن الاستغناء عن الفصلين الثـالث والرابع فى هذا الكتاب ، لكننى لو فعلت لما وصلت الى ما وصلت اليه من نتائج تفتح الآن الباب على مصراعيه لأهـل الأدب والموسيقى لحسم أمور كثـيرة حول الموشحات ، تم (أوكاد) حسمها فى هذا العمل ، وقد آن أن أسجل ما أظنه أهم نتائج هذا البحث :

١ - اكتشاف أصل مصطلح «الخرجة» الزراعى الغنائى الشعبى ، وهذا بما لا يدع مجالا الآن للتكهن والتخمين حول أصل الموشحة الشعبى . ان هذا الاستعمال للخرجة يثبت بشكل قاطع أن أغانى الحصاد والأفراح كانت أول ما استلهم من أغان شعبية ثم اتسع المجال ، وهذه الأغانى ينبغى أن تكون على لسان النساء ، فالخرجة لامرأة تشارك فى الحصاد وتقود الغناء لتدفع بالحماس الى الحصادة ، وهذا ما يحدث حتى اليوم فى مصر ، وفى بيئات الحصاد اليدوى .

٢ - وعموما شعر النسيب الرومى يكون على لسان النساء ، ويتم توفيقه غير موزون على لحن موزون ، بمعنى أن النص الأدبى يتعدل أثناء الغنـاء ، وكان هذا ملهمـا للسعى نحو نص أدبى يقوم بـه التلحين ، باستلهام أجزاء مناسبة من الأغنية الشعبية (مبتدأ الانتقاء فى الحداثة العباسية عند استلهام لغة الشعب والشوارع الخلفية) .

٣ - تم انفراج أزمة مصطلح التضمين ثم التغصين . وهما مفتاح أكيد لميزان الموشحات ، وهذا أمر يحتاج لمزيد من الدراسة المتعلقة بتفصيل العمليتين

وعلاقتهما بالموسيقى فى استكمال لمجهودات الباحثين الشيليين ومجهود صاحب هذا البحث فى الكتاب الذى بين يدى القارىء الآن . وهذان المصطلحان كما ذكرنا ظلا لغزا منذ ابن بسام (القرن السادس) حتى كتابة هذه السطور .

٤ – قدمنا «فرضا» أو «اقتراحا» يكاد يضىء بالحقيقة المختفية حول قصة الموشح «العروس» . ويعتريني الاحساس بأن ابن سناء الملك ضرب صفحا عن ايراده فى كتابه لسبب فوق ما تصورناه من السبب التقليدى فى الترفع عن تسجيل النماذج الشعبية ، وهو أن هذا الموشح كان يحتوى فى صلب هيكله الكلى ألفاظا وعبارات أعجمية عجز الرجل عن فهمها ، فأفقدت الموشح العروس فى نظره رواءه .

٥ – فتح البحث النوافذ أمام الوسط الموسيقى والأدبى لمعرفة أسلوب أداء الموشح .

٦ – كشف «مبدئيا» عن امتداد التأثير العالمى الهائل لفن الموشح ، فمعظم الرقصات وألوان الموسيقى والغناء المرتبطة بها فى أمريكا الجنوبية ذات أصل أندلسى توشيحى مثل التانجو فى الأرجنتين ذات الشهرة الواسعة عالميا طبقا لبحث د. صمويل فالديس ، كما كشف عن قيمته الرمزية فى مجال مفهوم اللقاء بين الحضارات .

٧ – كشف عن أفق عريض كان محجوبا للعلاقة بين الموسيقى والشعر سواء أكان تقليديا كلاسيكيا أو محدثا أو موشحات .

٨ – وضع الحداثة العباسية فى القرن الاول العباسى فى مكانها من تاريخ الابداع الأدبى، وأثار دورها فى حداثة الاندلس كما تمثلت فى أهم جوانبها وهو اختراع الموشحات .

٩ – قدم البحث نموذجا للتعامل مع المناطق المفقودة المستندات من تاريخنا الأدبى ، وهو نموذج يكشف عن أن العمل العلمى يحتاج المغامرة والأمل فى آن ، مع الحاح فى طرق الأبواب المغلقة .

* * *

أظن أن التوفيق الأكبر فى هذا العمل هو المحاولة بصرف النظر عن نتائجها ، فالابحار بكل العدة الممكنة ثم بالله التوفيق ؟

المصادر والمراجع

أولا : المصادر العـامة :

ابن سماك العاملى ، الزهرات المنثورة فى نكت الأخبار المأثورة (تحقيق : محمود على مكى) ، المعهد المصرى للدراسات الاسلامية ، مدريد ، ١٩٨٤ .

ابن بسام ، الذخيرة فى محاسن أهل الجزيرة ، نشرة احسان عباس .

ابن هشام ، السيرة النبوية (ضبط : طه عبد الرءوف سعد) ، بيروت ، بـدون تـاريخ .

ابن سعيد ، المغرب فى حلى المغرب (تحقيق : شوقى ضيف) ، دار المعارف القاهرة ١٩٥٣ .

ابن سعيد ، المقتطف فى أزاهر الطرف (تحقيق : سيـد حنفى حسنين) ، الهيئـة العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٨٤ .

ابن سناء الملك ، دار الطراز فى عمـل الموشحات (تحقيق : جودة الركـابى) ، دمشق ، ١٩٤٩ .

ابن خلدون ، المقدمة ، مؤسسة الأعلمى للمطبوعات ، بيروت ، بدون تاريخ .

ابن الأزرق ، بدائع السلك فى طبائع الملك ، وزارة الثقـافة والفنون ، بغـداد ، ١٩٧٧ .

ابن عبد الغفور الكلاعى ، أحكام صنعة الكلام (تحقيق : محمد رضوان الداية) ، دار الثقافة ، بيروت ، بدون تاريخ .

ابن عبد ربه ، العقد الفريد (تحقيق : محمد سعيد العريان) ، دار الفكر ، القاهرة، بدون تاريخ .

ابن جبير ، الرحلة ، دار مكتبة الهلال ، بيروت ، ١٩٨١ .

أبو الفرج الأصفهانى ، كتاب الأغانى (نسخة مصورة من طبعة دار الكتب ، ٢٣ مجلدا) ، مؤسسة جنال ، بيروت ، بدون تاريخ .

أبو منصور الحسين بن زيلة ، الكافى فى الموسيقى (تحقيق : زكريا يوسف) ، دار القلم ، القاهرة ، ١٩٦٤ .

أبو هفان المهزمى ، أخبار أبى نواس (تحقيق : عبد الستار فراج) ، مكتبة مصر ، القاهرة ، ١٩٥٣ .

الجاحظ ، البيـان والتبيين (تحقيق : عبد السلام هارون) ، مكتـبة الخانجى ، القاهرة ، ١٩٨٥ .

حازم القرطاجنى ، منهاج الأدباء وسراج البلغاء (تحقيق : ابن الخوجة) ، ط ٣ ، دار الغرب الاسلامى ، بيروت ، ١٩٨٦ .

الحصرى ، زهر الآداب (تحقيق : زكى مبارك) ، القاهرة ، ١٩٥٣ .

الحميدى ، جذوة المقتبس ، الدار المصرية للتأليف والنشر للترجمة ، القاهرة ، ١٩٦٦ .

الخشنى ، قضاة قرطبة ، الدار المصرية للتأليف والنشر والترجمة ، القاهرة ، ١٩٦٦ .

الرقيق القيروانى ، المختار من قطب السرور (اختيار : علي نور الدين المسعودى، وتحقيق : عبد الحفيظ منصور) مؤسسات عبد الكريم عبد الله ، تونس ، ١٩٧٦ .

الصفدى ، توشيع التوشيح (تحقيق : البير حبيب) ، دار الثقافة ، بيروت ، ١٩٦٦

صفى الدين حلمى ، العاطل الحالى والمرخص الغـالى (تحقيق : حسين نصار) ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٨١ .

الضبى ، بغية الملتمس فى تاريخ أهل الاندلس ، دار الكاتب العربى ، القاهرة ، ١٩٦٧ .

الكندى ، رسالة فى خبر صناعة التأليف (تحقيق : يوسف شوقى) ، دار الكتب ، القاهرة ، ١٩٦٩ .

المقرى ، نفح الطيب (تحقيق : احسان عباس) ، دار صادر ، بيروت ١٩٦٨ .

ثانيـا : مصادر خاصة (دواوين) :

ديوان أبى نواس ، ضبط وشرح ايليا الحاوى ، الشركة العالمية للكتاب ، بيروت ، ١٩٨٧ .

ديوان بشار ، تحقيق وشرح وتعليق : الشيخ محمد الطاهر بن عاشور ، الشركة التونسية للتوزيع ، حانفى ، ١٩٧٦ .

ديوان الموشحات الاندلسية ، تحقيق : سيد غازى ، منشأة المعارف ، الاسكندرية ١٩٧٩ .

ديوان ابن قزمان ، تحقيق : ف. كورينطى ، المعهد الاسبانى العربى للثقـافة ، مدريد ، ١٩٨٠ .

ثالثـا : المـراجع :

احسان عباس ، تـاريخ الأدب الاندلسى ، عصر سيـادة قرطبة ، دار الثقـافة بيروت ، ١٩٦٠ ,

احسان عباس ، تاريخ الأدب الاندلسى ، عصر الطوائف والمرابطين ، ط ٧ ، دار الثقافة بيروت ، بدون تاريخ .

أحمد هيكل ، الأدب الاندلسى ، دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٧٦ .

جيمس مونرو ، النظم الشفوى فى الشعر الجاهلى (ترجمة : فضل بن رمضان العمارى) ، دار الأصالة للثقافة ، الرياض ، ١٩٨٧ .

ستيرن ، الموشح الأندلسى (ترجمة : عبد الحميد شيحة) مكتبة الآداب ، القاهرة، ١٩٩٠ .

سليمان العطار ، الخيال والشعر فى تصوف الأندلس ، دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٨٢ ,

شوقى ضيف ، العصر العباسى الأول ، دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٨٢ ,

صلاح الدين محمد جبريل ، تحريدة حبيب مع كتاب خليل وقصائد غزلية ، مكتبة قورينا ، بنغازى ، ١٩٧٤ .

عبد السلام ابراهيم قادربوه ، أغنيات من بلادى ، دراسة فى الأغنية الشعبية ، مطبعة سيما ، بيروت ، ١٩٧٤ .

عبد العزيز الأهوانى ، الزجل فى الأندلس ، معهد الدراسات العربية العالية ، القاهرة ، ١٩٥٧ .

عبد العزيز بن عبد الجليل ، الموسيقا الاندلسية المغربية «فنون الأداء» ، عالم المعرفة (١٢٩) ، الكويت ، ١٩٨٨ .

علي العسيلى العاملى ، الغناء فى الاسلام ، مؤسسة الأعلى ، بيروت ، ١٩٨٤ .

مفتاح سويسى ، مقامات الموسيقى العربية ، الدار الجماهرية للنشر والتوزيع والاعلان ، طرابلس ، ١٩٨٦ .

سليمان العطار

بنو أبى عبدة : « الأصول الأسرية الأولى لبنى جهور أصحاب قرطبة فى عصر دويلات الطوائف »

أولية بنى أبى عبـدة

ينتمى بنو جهور أصحاب قرطبة فى عصر دويلات الطوائف الى أبى عبدة حسان بن مالك بن عبد الله بن جابر (١) . وعرفت هذه الأسرة خلال فترة حكم الأمويين بالأندلس «بآل أبى عبدة» ، الى أن برز أحد ابنائها وهو أبو الحزم جهور بن محمد بن جهور بن عبيد الله من نسل عبد الغافر بن أبى عبدة حسان ابن مـالك ، على المسرح السياسى الاندلسى فى أواخر عصر الخـلافة ، فهو مؤسس الـدولة التى حملت اسمه واضطلعت بحكم قرطبـة فى عصر دويلات الطوائف بعـد سقوط الخلافة الأموية بـالاندلس فعرفت هذه الأسرة منـذ ذلك الحين «ببنى جهور» (٢) .

وينتسب عبد الله بن جابر الجد الأعلى لهم الى كلب (٣) ، وكان مولى لمروان ابن الحكم وشارك فى موقعة مرج راهط وأبلى فيها بلاء حسنا فأعتقه (٤) .

---

(١) ابن الأبـار ، الحلة السيراء ، تحقيق د. حسين مؤنس ، القـاهرة ، ١٩٦٣ ، ج ١ ، ص ٢٤٤ - تحقيق د. محمود على مكى لكتاب المقتبس لابن حيان ، بيروت ، ١٩٧٣ ، ص ٤٥٤ - خالد الصوفى ، تاريخ العرب فى اسبانيا ، جمهورية بنى جهور ، دمشق ١٩٥٩ ص ٤٦ .

(٢) الضبى ، بغية الملتمس فى تاريخ رجال أهل الاندلس ، مدريد ، ١٨٨٤ ، ص ٢٤٣ ترجمة ٦٢٣ ، ص ٥٤ ترجمة ٧٦ ، ص ٢٤٤ ترجمة ٦٢٥ - ابن بشكوال ، الصلة ، القسم الاول ، طبعة تراثنا ، القاهرة ، ١٩٦٦ ، ص ١٣١ ، ترجمة ٣٠٠ وراجع ما ذكره ابن حيان ، المقتبس ، تحقيق ب. شالميتا ، ف. كورينطى ، م. صبح ، مدريد ، ١٩٧٩ ، ص ٤١٩ ، ٤٢٩ ، ٤٠٤ ، ٣٧٩ - ابن بسام ، الـذخيرة فى محاسن أهـل الجزيرة ، بيـروت ، ١٩٧٨ ، القسم الاول ، المجلد الثـانى ، ص ٦٠٤ - ابن الأبـار ، الحلة السيـراء ، ج ١ ، ص ٢٤٦ - المقـرى ، نفح الطيب من غصن الاندلس الرطيب ، تحقيق محي الدين عبد الحميد ، ج ١ ، ص ٢٨٢ - تحقيق د. محمود على مكى لكتاب المقتبس ص ٤٥٤ ، ٤٥٥ - خالد الصوفى ، جمهورية بنى جهور ، ص ٤٦ ، ٤٧ .

(٣) الضبى ، بغية الملتمس ، ص ٨٩ ترجمة ١٨٧ - المقرى ، نفح الطيب ج ١ ، ص ٢٧٨ .

(٤) ابن الأبـار ، الحلة السيراء ، ج ١ ، ص ٢٤٦ - تحقيق د. محمود على مكى لكتـاب المقتبس لابن حيان ، ص ٤٥٤ . كما قيل أن بنى أبى عبدة كانوا موالى مغيث الرومى مولى الوليد ابن عبد الملك حفيد مروان بن الحكم ولهذا فقد كانوا معدودين بين البلديين وعن صلتهم بمغيث الرومى ارجع الى (ابن حيـان ، المقتبس ، تحقيق د. مكى ، ص ١٩٦ ، ١٩٧ - ابن الأبـار ، الحلة السيراء ، تحقيق د. حسين مؤنس ، ج ١ ، ص ١٢٠ حاشية ٢).

وكان أول من دخل الاندلس من هذه الأسرة ، أبو عبدة حسان بن مالك ، دخلها فى سنة ١١٣ هـ (٧٣١/٧٣٢ م) أى قبل دخول عبد الرحمن بن معاوية بخمس وعشرين عاما ، وكان حسان يعيش قبل ذلك بالمشرق ، حيث أنجب عددا من الأبناء قتلوا جميعا ما عدا ابنه أبو أمية عبد الغافر لصغر سنه ، فنشأ مع عبد الرحمن بن معاوية وتأدب معه بالمشرق (٥) .

وبعد سقوط الخلافة الأموية فى المشرق ، ونجاة عبد الرحمن بن معاوية من مذبحة نهر أبى فطرس ، وفراره الى بلاد المغرب ، وجه مولاه بدر الى زعماء الموالى المروانية فى الأندلس يسألهم نصرته ويلتمس منهم أن يبذلوا له العون فى تحقيق رغبته فى دخول الاندلس ، ولم يتردد بدر فى الجواز الى الاندلس واتصل بادىء ذى بدء بأبى عبدة حسان بن مالك لارتياحه اليه فبادر أبو عبدة بارسال ابنه أبى أمية عبد الغافر الى عبد الرحمن فى ملجئه عند قبيلة نفزة ليطلعه على أحوال الاندلس ويؤكد له استعداد الموالى لتأييده (٦) .

ويميل فريق من المؤرخين الحديثين الى التمييز بين بنى جهور أصحاب قرطبة ، وهم الذين ينتهى نسبهم الى أبى عبدة حسان بن مالك ، وبين أسرة أخرى كانت تسمى ببنى جهور كذلك ، وهى أسرة الجهاورة البختيين الذين ينتمون الى جهور بن يوسف بن بخت (٧) ، فى حين أن بعض المصادر العربية قد خلطت بين البيتين ، ومن بين هؤلاء ابن عذارى الذى ذكر فى معرض حديثه عن دولة بنى جهور فى قرطبة أن مؤسسها هو «جهور بن محمد بن جهور بن عبد الملك بن جهور بن عبد الله بن أحمد بن محمد بن الغمر بن يحيى بن عبد الغافر ابن يوسف بن بخت بن أبى عبدة ... (٨) ، كما ذكر أن الجد الأعلى لهذه الأسرة وهو «بخت بن أبى عبدة» كان فارسى الأصل وأنه كان مولى لعبد الملك ابن مروان وأن ابنه يوسف بن بخت دخل الاندلس قبل دخول عبد الرحمن بن معاوية بعدة سنين ، وكان أحد كبار الموالى بقرطبة (٩) .

وحذا ابن الخطيب حذو ابن عذارى فى نسبة أبى الحزم جهور بن محمد بن جهور الى عبد الغافر بن يوسف بن بخت بن أبى عبدة الذى كان لدخوله

---

(٥) ابن الابار ، الحلة السيراء ، جـ ١ ، ص ٢٤٦ ، جـ ٢ ، ص ٣٠ .

(٦) المصدر السابق ، جـ ١ ، ص ٢٤٦ .

(٧) راجع رأى الدكتور حسين مؤنس فى تحقيقه للحلة السيراء لابن الأبار ، جـ ١ ، ص ٢٤٥ حاشية رقم (٤) ورأى د. محمود على مكى فى تحقيقه لمقتبس ابن حيان ، ص ٤٥٤ .

(٨) ابن عذارى ، البيان المغرب فى أخبار الاندلس والمغرب ، بيروت ، تحقيق ليفى بروفنسال ، جـ ٣ ، ص ١٨٥ .

(٩) المصدر السابق ، جـ ٣ ، ص ١٨٦ .

الاندلس على حد وصفه «أثر عظيم من جميل الذراع وسعة الباع وأسندوا اليه مهمهم وعدوا من خصله ما لم يختلفوا فيه ... » (١٠) .

ويتضح مما سبق عرضه أن المـؤرخين المذكورين يربطان بين بنى جهور البختيين ، وبين بنى جهور الذين ينتمون الى بيت «ابن أبى عبدة» وهو ما لا نقبله فنحن نميل الى التفرقة بين الجهاورة من بيت أبى عبدة ، والجهاورة البختيين، فابن عذارى نفسه وهو أحد الذين خلطوا بين نسب البيتين ذكر فى موضع آخر من البيان المغرب ما يفيد بأن وزراء عبد الرحمن الداخل كانوا أربعة هم عبد الله بن عثمان ، وعبد الله بن خالد ، ويوسف بن بخت وحسان بن مالك (١١) .

ولو أننا رجعنا الى رأيه الأول فـان يوسف بن بخت يكون طبقا لمـا ذكره حفيداً لحسان بن مالك «أبى عبدة» وهذا ما لا يمكن أجازته بناء على ما ورد فى هذا الخبر الذى أشار ابن عذارى فيه الى وزراء عبد الرحمن الداخل فقد فصل فيه تماما بين شخصية يوسف بن بخت ، وأبى مالك حسان بن مالك الذى كان زميلا له فى الوزارة وليس حفيدا له ، وأورد صاحب أخبـار مجموعة فى تاريخ الاندلس ما يشير الى أن عبد الرحمن الداخل انتقل بعد نزوله بطرش الى دار أبى الحجاج يوسف بن بخت فى قرية طرش Torrox ، فجاءه ابن بخت نفسه وانثالت عليه الأموية كلها ومن بين من وفد عليه للترحيب به وتأييده له ومبايعته بخلاف يوسف بن بخت ، عاصم بن مسلم الثقفى ، وأبو عبدة حسان بن مالك ، ولم يشر ابن القوطية على الاطلاق الى وجود أية علاقة تربط بين كل من ابن بخت وأبى عبدة (١٢) ، كما أن سير الأحداث لا يدل على أن يوسف بن بخت كان حفيدا لأبى عبدة .

كذلك يفرق ابن الأبار بين كل من البيتين وأولية كل منهما بما لا يدع مجالا لأى شك (١٣) فى ارتبـاطهما أسريا . أما ابن حيـان فقد كان دائم التمييز فى أخباره بين جهاورة بنى أبى عبدة والجهاورة البختيين (١٤) .

---

(١٠) ابن الخطيب ، أعمال الأعلام فيمن بويع قبـل الاحتلام من ملوك الاسلام ، تحقيق ليفى بروفنسال ، بيروت ، ١٩٥٦ ، ص ١٤٧ .

(١١) ابن عذارى ، البيان ، جـ ٢ ، ص ٤٨ .

(١٢) أخبار مجموعة ، ص ٧٦ .

(١٣) ابن الابار ، الحلـة السيراء ، جـ ١ ، ص ٢٤٥ – ٢٥٢ ، جـ ٢ ، ص ٢٧٥ وما يليهـا ولمزيد من التفاصيل عن الجهاورة البختيين راجع ما أورده ابن حيان ، المقتبس ، تحقيق د. محمود على مكى ، ص ١٥٥ وتعلـيق د. مـكى على بنى جهـور من نسل يوسف بـن بخت ، ص ٤٥٣ ، ٥٣٠ – ٥٣١ .

(١٤) ابن حيان المقتبس ، تحقيق د. مكى ، ص ١٩٢ .

وكان لأبى عبدة حسان بن مالك دور كبير فى اقناع أبى الصباح اليحصبى شيخ اليمانية فى غرب الاندلس بنصرة عبد الرحمن بن معاوية الداخل ، فقد كان أبو الصباح يقطن فى قرية مورة من شرف اشبيلية الى جوار أبى عبدة ، ولذلك فقد عمد أبو عبدة الى ملاطفته لحمله على تأييد عبد الرحمن والوقوف الى جانبه وأخذ يذكره بأفضال مروان بن عبد الملك تجاهه ونجح فى استمالته ، ثم قام أبو عبدة ومعه أبو عبد الله بن خالد وأبو عثمان عبيد الله بن عثمان بمخاطبة بقية سادات العرب اليمنية فى غرب الاندلس مثـل علقمة بن غيـاث اللخمى ، وأبو علاقة الجذامى وزياد بن عمر الجذامى ، كما خاطبوا رؤساء اليمنية فى البيرة وجيان ومنهم جد بنى أضحى ، وبنى حسان وبنى عمر أصحاب وادى آش (١٥).

ولم ينس عبد الرحمن الداخل لأبى عبدة حسان بن مالك هذا الصنيع وما قدمه له هو وولده عبد الغافر من أجل توطيد دعائم دولته فى الأندلس فيذكر كل من صاحب أخبار مجموعة وابن عذارى أن عبد الرحمن الداخل اختار حسان ابن مالك ليكون وزيرا له ضمن أربعة آخرين (١٦) كما سبق أن أشرنا وبالاضافة الى ذلك يزودنا ابن الأبار بخبر هام مماثل ذكر فيه أنه لمـا «توطد عبد الرحمن ، استوزر أبا عبدة واستقوده ، ثم استعمله على اشبيلية قـائدا بها ومضيقا على أهل باجة وغيرها ، فملك الغرب أجمع خمسة أعوام الى أن توفى باشبيلية وقبره بهـا » (١٧) .

وعلى الرغم من النص الذى أورده المقرى وأكد فيه أنه لم يكن لعبد الرحمن الداخل من يطلق عليه لقب وزير ، وانه انما عين أشياخا للمشاورة والمؤازرة فحسب ومنهم أبو عثمان عبيد الله بن عثمان ، وعبد الله بن خالد ، وأبو عبدة صاحب اشبيلية وكذلك شهيد بن عيسى بن شهيد مولى معاوية بن الحكم وعبد السلام بن بسيل الرومى (١٨) ، فاننـا نستنتج مما أورده كل من ابن الأبـار والمقرى أن أبا عبدة حسان بن مالك كان يشغل مكانة سامية فى دولة عبد الرحمن الداخل بحيث اعتبر وكأنه وزير من وزرائه الأثيرين لديه ، ويؤكد تلك الحقيقة النص الذى أورده كـل من صاحب أخبـار مجموعة وابن عذارى كما سبق أن

---

(١٥) ابن القوطيـة ، تاريخ افتـتاح الاندلس ، مجريط ، ١٨٦٨ ، ص ٢٢ - ويـذكر ابن القوطية أن أباعبدة حسان بن مالك كـان من بين من دخل على أرطبـاس مع عشرة من الشاميين منهم أبو عثمان عبيد الله وعبد الله بن خالد ويوسف بن بخت والصميل بن حاتم زمن عبد الرحمن الداخل بعد أن كان قد ولاه القماسة ، فكان أول قومس بالاندلس (ابن القوطية ، ص ٣٨) .
(١٦) أخبار مجموعة ، ص ٧٦ - ابن عذارى ، البيان ، ج ٢ ، ص ٤٨ .
(١٧) ابن الأبار ، الحلة السيراء ، ج ١ ، ص ٢٤٦ .
(١٨) المقرى ، نفح الطيب ، ج ٤ ، ص ٤٥ .

أوضحنا . كذلك نستنتج أن أبا عبدة لم يكن مجرد مستشار أو وزير لعبد الرحمن الداخل فحسب وانما كان أيضا من أكبر قادته العسكريين وعامله على كورة اشبيلية والغرب كله ، ويفسر هذا الخبر الذى انفرد بذكره ابن الأبار أسباب تغلب الأمير عبد الرحمن على الثورات التى احتدم أوارها فى غرب الاندلس ، لا سيما ثورة العلاء ابن مغيث فى باجة ، وثورتى عبد الغافر اليمانى وأبى الصباح بن يحيى اليحصبى فى اشبيلية وثورة سعيد اليحصبى المعروف بالمطرى فى لبلة (١٩) .

وبرز من أبناء أبى عبدة حسان بن مالك اثنان هما أبو أمية عبد الغافر وعبد العزيز (٢٠) .

وفيما يتعلق بأبى أمية عبد الغافر بن أبى عبدة ، فقد حل محل والده لدى عبد الرحمن الداخل ، فكان له نعم المشير والمعين بحيث عهد اليه عبد الرحمن بخاتمه الى أن مات (٢١) ، وكان على حد قول ابن الأبار من بين وزراء عبد الرحمن بن معاوية وأنه أحسن التصرف فى الوزارة (٢٢) . وازدادت مكانة أبى أمية عبد الغافر بن أبى عبدة ، سموا ، فى عهد الأمير هشام الرضا (١٧٢ – ١٨٠ هـ / ٧٨٩ – ٨٩٦ م) فتولى عددا من المناصب الهامة فكان صاحب شرطته (٢٣) ، وأحد حجابه وصاحب خاتمه (٢٤) ، واستمر يحتفظ بخاتم الامارة فى عهد الحكم الربضى (٢٥) (١٨٠ – ٢٠٦ هـ/٧٩٦ – ٨٢٢ م) .

أما عبد العزيز بن أبى عبدة أخو أبى أمية عبد الغافر فقد ورد اسمه أيضا ضمن حجاب الأمير الحكم الربضى (٢٦) .

وقد أنجب أبو أمية عبد الغافر عددا من الأبناء نعرف ثلاثة منهم من خلال

---

(١٩) ابن الابار ، الحلة السيراء ، جـ ١ ، ص ٢٤٦ ، حاشية (٣) . ولمزيد من التفاصيل عن تلك الثورات التى واجهها عبد الرحمن الداخل ، ارجع الى (ابن القوطية ، ص ٣٣ وما يليها – أخبار مجموعة ، ص ١٠٢ ، ١٠٥ – ابن عذارى ، البيان ، جـ ٢ ، ص ٧٧ وما يليها – السيد عبد العزيز سالم ، تاريخ المسلمين وآثارهم فى الاندلس ، الاسكندرية ، ١٩٦٢ ، ص ١٩٩ وما يليها) .

(٢٠) ابن الأبار ، الحلة السيراء ، جـ ٢ ، ص ٣٠ .

(٢١) المصدر السابق ، جـ ١ ، ص ٢٤٧ .

(٢٢) نفسه ، جـ ١ ، ص ٢٤٧ ، جـ ٢ ، ص ٣٠ .

(٢٣) ابن عذارى ، البيان ، جـ ٢ ، ص ٦١ .

(٢٤) ابن الأبار ، الحلة السيراء ، جـ ٢ ، ص ٣٠ .

(٢٥) المصدر السابق ، ص ٣٠ .

(٢٦) نفسه ، ص ٣٠ .

ما ورد فى المصادر العربية هم يحيى (٢٧) ، وحسن (٢٨) ومالك (٢٩) ولا نعرف عن يحيى بن عبد الغافر سوى أنه الجد الأعلى لأبى الحزم جهور مؤسس دولة الجهاورة فى قرطبة ، بعد انهيار الخلافة ، فقد أجمعت المصادر العربية على ذلك ، فجهور هو ابن محمد بن جهور بن عبيد الله بن محمد بن الغمر بن يحيى بن عبد الغافر بن أبى عبدة (٣٠) .

أما حسن بن عبد الغافر بن أبى عبدة فقد انفرد ابن حيان بذكر خبر مفاده أنه كان ضمن وزراء الأمير عبد الرحمن الأوسط (٣١) (٢٠٦ - ٢٣٨ هـ/ ٨٢١ - ٨٥٢ م) .

وفيما يتعلق بمالك الابن الثالث لعبد الغافر بن أبى عبدة فقد كان وفقا لما أورده ابن الفرضى الجد الأعلى لأبى الاصبغ عيسى بن أحمد من بنى أبى عبدة ، وهو أحد علماء قرطبة الموسوعيين ، من أقران وزملاء ابن الفرضى نفسه (٣٢).

وفيما يلى بيان تفصيلى شامل لذرارى كل من الأبناء الثلاثة لأبى أمية عبد الغافر بن أبى عبدة :

أولا : يحيى بن عبد الغافر بن أبى عبدة وذريته :

أنجب يحيى بن عبد الغافر ولدا هو الغمر الذى أنجب بدوره أبناء عرفنا منهم ولدين هما عثمان (٣٣) ومحمد (٣٤) .

---

(٢٧) الضبى ، بغية الملتمس ، ص ٢٤٣ ، ترجمة ٦٢٣ - ابن بشكوال ، الصلة ، القسم الاول ، طبعة تراثنا ، القاهرة ، ١٩٦٦ ، ص ١٣١ - ابن الابار ، الحلة السيراء ، جـ ١ ، ص ٢٤٥ .

(٢٨) ابن حيان ، المقتبس ، تحقيق د. محمود على مكى ، ص ٢٨ .

(٢٩) ابن الفرضى ، تاريخ علماء الاندلس ، مجموعة تراثنا ، القاهرة ، ١٩٦٦ ، جـ ١ ترجمة ٩٩٠ ، ص ٣٣٥ .

(٣٠) راجع الحاشية رقم (٢٧) . ويخطىء ابن الخطيب فى ذكر اسم أبى الحزم جهور فهو يذكره فى أعمال الاعلام على أنه «أبو الحزم جهور بن محمد بن جهور بن عبيد الله بن أحمد بن محمد بن الغمر بن يحيى بن عبد الغافر بن يوسف بن بخت بن أبى عبدة» فهو بذلك قد أضاف اسم أحمد بن عبيد الله ومحمد وهذا لم يرد فى أى من المصادر العربية الأخرى كما خلط بين بيتى «أبى عبدة» ويوسف بن بخت ، وقد سبق أن ناقشنا هذا الموضوع فى المتن (ابن الخطيب ، أعمال الاعلام ، ص ١٤٧) .

(٣١) ابن حيان ، المقتبس ، تحقيق د. محمود على مكى ، ص ٢٨ ، ٢٩ .

(٣٢) ابن الفرضى ، تاريخ علماء الاندلس ، جـ ١ ، ص ٣٣٥ ، ترجمة ٩٩٠ . واسمه كاملا كما أورده ابن الفرضى هو «أبو الأصبغ عيسى بن أحمد بن محمد بن حارث بن أبى عبدة بن محمد بن مالك بن الغافر بن حسان أبى عبدة .

(٣٣) ابن حيان ، المقتبس ، قطعة من عهد الامير عبد الله ، تحقيق د. اسماعيل العربى ، منشورات دار الآفاق ، المغرب ، ١٩٩٠ ، ص ٩١ .

(٣٤) الضبى ، بغية الملتمس ، ص ٢٤٣ - ابن بشكوال ، الصلة ، ق ١ ، ص ١٣١ - ابن الابار ، الحلة السيراء ، جـ ١ ، ص ٢٤٥ .

وفيما يتعلق بعثمان بن الغمر ، فقد أشار ابن حيان فى سياق حديثه عن انبعاث الفتنة بكورة اشبيلية سنة ٢٧٦ هـ زمن الأمير عبد الله الى استمساك جماعة من موالى الأمويين بالطاعة ، ويعبر عن ذلك بقوله «فتميزت عنهم جميعا فرقة أهل الطاعة المستمسكة بالجماعة فلم يدخلوا مع أحد من الفريقين فى شىء من المعصية وأقاموا على حريتهم فى التمسك بدعوة السلطان وفيهم رجال صدق من قريش ومواليهم من العرب والبرابرة وغيرهم منهم من قريش ابن الأشعث ووليد وحكيم بن هشام بن وثان ، من الأمويين عثمان بن الغمر بن أبى عبدة وحسان بن عامر بن أبى عبدة ووهب بن بسيل ... » (٣٥) ونلاحظ من خلال هذا النص أن ابن حيان أورد اسم عثمان بن الغمر بن أبى عبدة بين أسماء موالى الأمويين الذين استمسكوا بالطاعة للحكومة المركزية . ونرجح أن والد عثمان من بنى أبى عبدة المذكور هنا هو الغمر بالغين وليس العين كما ورد فى نص ابن حيان وأن اختفاء النقطة من فوق العين فى النص انما حدث نتيجة خطأ فى القراءة أو النسخ والطباعة وذلك لتوائم الفترة الزمنية التى عاش فيها عثمان هذا (أواخر القرن الثالث الهجرى) وكونه ابنا للغمر وحفيدا ليحيى بن عبد الغافر بن أبى عبدة .

كذلك نستنتج من نص ابن حيان هذا حقيقة هامة ، وهى استمرار بقاء فرع كبير من بنى أبى عبدة فى اشبيلية فقبيل دخول عبد الرحمن بن معاوية الى الاندلس كان أبو عبدة حسان بن مالك مقيما بها ، كما سبق أن أشرنا ثم تولى ادارتها فى عهد عبد الرحمن الداخل هى ومنطقة الغرب ، وفقا لما أورده كل من ابن الأبار ، والمقرى .

ولم يكن عثمان بن الغمر بن أبى عبدة وحده الذى كان مقيما باشبيلية فقد أورد ابن حيان اسما آخرا لأحد أفراد هذه الأسرة شارك عثمان فى الاقامة بها وقت انبعاث الفتنة سنة ٢٧٦ هـ وهو حسان بن عامر بن أبى عبدة .

وقد يتبادر الى الذهن أن عثمان بن الغمر بن أبى عبدة هو نفسه عثمان بن أبى عبدة القرشى المذكور بين شهود صلح تدمير على حد قول الضبى (٣٦) ، ولكنهما فى حقيقة الأمر شخصان مختلفان تماما فعثمان المذكور فى صلح تدمير قد أورد العذرى اسمه على أنه عثمان بن عبيدة القرشى (٣٧) وليس عثمان بن

---

(٣٥) ابن حيان ، المقتبس ، قطعة من عهد الامير عبد الله ، ص ٩١ .
(٣٦) الضبى ، بغية الملتمس ، ص ٤٠٠ ترجمة ١٠٩٢ .
(٣٧) العذرى ، ترصيع الأخبار وتنويع الآثار ، والبستان فى غرائب البلدان والمسالك الى الممالك ، تحقيق د. عبد العزيز الأهوانى ، مدريد ، ١٩٦٥ ، ص ٥ .

أبى عبدة كما ذكر الضبى ، وكان عثمان بن عبيدة هذا من وجوه أصحاب موسى بن نصير الذين شاهدوا معه فتح الاندلس ، واسمه ثابت فى كتاب الصلح الذى كتبه عبد العزيز بن موسى سنة ٩٤ هـ لتدمير بن عبدوش . وهو يبتعد بذلك كثيرا عن عصر عثمان بن الغمر بن أبى عبدة الذى عاش فى أواخر القرن الثالث الهجرى .

أما محمد بن الغمر فقد تألق اسمه بسبب شهرة أحد ابنائه وهو أبو عثمان عبيد الله بن محمد بن الغمر بن أبى عبدة (٣٨) الذى تصرف للأمير عبد الله فى الكور وحجابة الأولاد ، والمدينة ، والخيل ، والقيادة ثم فى الكتابة الخاصة والوزارة (٣٩) ، وكان على براعته فى الآداب وعلوم البلاغة ، قائداً عسكريا قديرا أثبت جدارة فى ساحات القتال وله فتوح جمة أحرز فيها انتصارات عدة ضد المارقين والمنتزين على الحكومة المركزية فى قرطبة ، من ذلك دوره سنة ٢٧٥ هـ فى مواجهة عبد الله بن خنجر الثائر على الأمير عبد الله بحصن جريشة من جيان ، وكان عبيد الله آنذاك عاملا على جيان (٤٠) ، وبادر بالخروج على رأس قواته لمواجهة ابن خنجر ، وأحكم الحصار على الحصن وظل يشدد عليه الحصار الى أن وصله كتاب الأمير عبد الله يأمره فيه بالقفول عنه الى حصن أرجونة ، فلما فك عبيد الله بن أبى عبدة الحصار عن ابن خنجر ، طمع فيه هذا الثائر فحشد عليه كل الثوار من جهة البيرة وتدمير واعترضوا طريقه بجبل افركلس وهناك دارت معركة عنيفة تغلب فيها عبيد الله بن محمد بن أبى عبدة على ابن خنجر وأصحابه وقتل منهم خمسة وسبعين رجلا واعتصمت فلولهم بجبال المنطقة (٤١) .

وكان لأبى عثمان عبيد الله كذلك دور كبير فى الانتصار الذى احرزته جيوش الامارة فى المعركة الحاسمة التى دارت بين الأمير عبد الله وبين عمر ابن حفصون عند ببشتر فكافأه الأمير عبد الله بتقليده الوزارة ، ويعبر ابن حيان عن ذلك بقوله «وكان لأبى عثمان عبيد الله بن محمد بن الغمر بن أبى عبدة فى اليوم الذى وقعت فيه الحرب بين الأمير عبد الله وبين المارق عمر بن حفصون عندما

---

(٣٨) ابن حيان ، المقتبس ، قطعة من عهد الامير عبد الله ، تحقيق د. اسماعيل العربى ، ص ١٢٥ – ابن الابار ، الحلة السيراء ، ج ١ ، ص ١٤٦ .

(٣٩) ابن الابار ، المصدر السابق ، ج ١ ، ص ١٤٦ .

(٤٠) أخطأ ابن حيان عندما ذكر اسم عبيد الله بن محمد بن أبى عبدة للمرة الاولى فى هذا النص . فقد ذكره على أنه «عبيد الله محمد عامل جيان» ولكنه استدرك هذا الخطأ فى آخر هذا النص فذكر اسمه على أنه «عبيد الله بن أبى عبدة» فيكون ابن حيان بذلك قد نسى وضع كلمة «ابن» فى العبارة الاولى بين اسمى «عبيد الله» و «محمد» فتكون صحتها (عبيد الله بن محمد عامل جيان) (ابن حيان ، المقتبس ، قطعة من عهد الامير عبد الله ، ص ٧٣) .

(٤١) لمزيد من التفاصيل راجع ابن حيان ، قطعة من عهد الامير عبد الله ، ص ٧٤ .

أخذ عليه المضيق عند منصرفه عنه عند ببشتر قاعدته مقام محمود وغناء عظيم فاق فيه جميع أهل العسكر نظر الله الأمير عبد الله ولم يغب عنه فقدمه خطة الوزارة يومه ذلك وازدادت منزلته فنال بذلك الذروة» (٤٢) .

ويؤكد ابن عذارى ما ذكره ابن حيان فقد أورد خبرا مفاده أن الأمير عبد الله عهد بقيادة الصوائف لعدد من أفراد أسرة «أبى عبدة» أبرزهم عبيد الله بن محمد بن أبى عبدة ، ومسلمة بن على بن أبى عبدة ، وعبد الرحمن بن حمدون ابن أبى عبدة ، كما أكد على أن عبيد الله تقلد الكتابة للأمير بالاضافة الى القيادة (٤٣) ، وحدث أنه اعتل وهو يتولى الكتابة (٤٤) وفى ذلك يقول العتبى الشاعر (٤٥) :

لأينع العى مذ أصبحت مرتديا
ثوب السقام وجفت زهرة الكلم
واستوحش الطرس من أنس البديع اذا
نشبت فيه وطالت عجمة القلم (٤٦)

كذلك كان له دور كبير فى تهدئة احداث الفتنة التى انبعثت باشبيلية زمن الامير عبد الله واعتزم عبيد الله أداء فريضة الحج وعند عودته الى قرطبة زهد فى المناصب والسلطة وأخلد الى الخمول ولزم داره الى أن توفاه الله سنة ٢٩٦ هـ آخر أيام الأمير عبد الله ، وكان عبيد الله بن أبى عبدة شاعرا مجيدا ومن أشعاره :

صدود ليس يبلغه عقاب ... وعتب ليس يثنيه عتاب
وابعاد ـ بلا ذنب ـ طويل ... واعراض وهجر واجتناب
فلا سهر يطيب ولا رقاد ... ولا طعم يسوغ ولا شراب
فجسمى ناحل والجفن منى ... قريح والفؤاد له اضطراب
وموت عاجل أحلى وأشهى ... الى من أن يطاولنى العذاب (٤٧)

---

(٤٢) المصدر السابق ، ص ١٢٥ . ولمزيد من التفاصيل عن جهوده فى القضاء على ابن حفصون ارجع الى نفس المصدر ، ص ١٢٣ ، ١٢٤ ، ١٢٥ .

(٤٣) ابن عذارى ، البيان ، جـ ٢ ، ص ١٥٢ .

(٤٤) ابن الأبار ، الحلة السيراء ، جـ ١ ، ص ١٤٧ .

(٤٥) هو محمد بن عبد العزيز العتبى ، وكان من نبهاء شعراء دولة الامير محمد (لمزيد من التفاصيل ارجع الى ابن سعيد ، المغرب فى حلى المغرب ، تحقيق د. شوقى ضيف ، جـ ١ ، ص ١٣٤ .

(٤٦) ابن الابار ، الحلة ، جـ ١ ، ص ١٤٧ .

(٤٧) المصدر السابق ، جـ ١ . ص ٩٧ ، ص ١٤٧ وارجع كذلك الى ابن عذارى ، البيان جـ ٢ ، ص ١٤٥ .

وكان أبو عثمان عبيد الله قد أنجب عددا من الابناء ، منهم ثلاثة أبناء وردت اسماؤهم فى المصادر العربية هم عثمان ومحمد وجهور .

أما عثمان فقد ولاه الخليفة عبد الرحمن الناصر طرطوشة وثغرها سنة ٣١٧ هـ (٤٨) وأما محمد فكان أسن من أخيه جهور وان كان جهور أشهر منه . وقد تصرف محمد هذا فى الكور والقيادة ، كما كان شاعرا بارزا أنشد له الحميدى يخاطب أبا عمر ابن عبد ربه :

أعدها فى تصابيها خداعا فقد فضت خواتمها نزاعا
قلوب يستخف بها التصابى اذا أسكنتها طارت شعاعا

فأجابه :

حقيق أن يصاخ لك استماعا وان يعصى العذول وأن تطاعا
متى تكشف قناعك للتصابى فقد ناديت من كشف القناعا (٤٩)

وفيما يتعلق بالابن الثالث جهور بن عبيد الله فقد تولى نفس المناصب التى كان يتولاها أبوه عبيد الله للأمير عبد الله فى أواخر عهده (٥٠) ، كما سجل له الخليفة الناصر فى ربيع الأول من سنة ٣١٨ هـ على كورة اشبيلية (٥١) .

وكان قد تولى اشبيلية فى سنة ٣١٨ هـ ثم عزل عنها وتولى فى سنة ٣٢١ هـ كورة شذونة بدلا من أمية بن اسحاق القرشى (٥٢) ، ثم عزله الناصر عنها فى سنة ٣٢٢ هـ ووليها مكانه أحمد بن أبى العاص (٥٣) ، وعاد ليتولى كورة اشبيلية من جديد فى سنة ٣٢٣ هـ (٥٤) .

ويشير ابن حيان فى سياق عن أحداث سنة ٣٢٤ هـ الى أنه فى هذه السنة عزل جهور بن عبيد عن كورة اشبيلية وتولاها ولده محمد بن جهور بن عبيد الله (٥٥). وكان جهور من بين من شهدوا على الأمان الذى أعلنه الناصر للثائر محمد بن هاشم التجيبى سنة ٣٢٥ هـ (٥٦) ، كما لعب جهور دورا هاما فى اعادة هذا الثائر

---

(٤٨) E. Lévi-Provençal y García Gómez, Madrid, 1950, p. 83. Una crónica anónima de Abd Al-Rahman III Al-Nasir.

(٤٩) ابن الابار ، الحلة السيراء ، ج ١ ، ص ٢٥٢ .

(٥٠) المصدر السابق ، ج ١ ، ص ٢٤٧ .

(٥١) ابن حيان ، المقتبس ، تحقيق شالميتا ، ص ٢٨٤ ، ٢٨٥ .

(٥٢) ابن حيان ، المقتبس ، المصدر السابق ، ص ٣٣٠ .

(٥٣) نفسه ، ص ٣٥٥ .

(٥٤) نفسه ، ص ٣٧٦ .

(٥٥) نفسه ، ص ٣٩١ .

(٥٦) نفسه ، ص ٤٠٨ .

الى الطاعة والخضوع للحكومة المركزية بقرطبة ، فقد كان محمد بن هاشم يأمن لجهور لما عرف عنه من صدق وأمانة ، وكان على حد قول ابن حيان «آخر من تردد اليه من رجال السلطان وكان يثق بصدقه والصدق عنه فسكنت بجهور نفرته وأصبحت مقادته واطمأنت روعته فأصغت الى الانابة ولاذ بالتوبة فقبل السلطان انابته وبذل له الأمان ... » (٥٧) .

وكان الخليفة الناصر قد بعث السفراء سفيرا تلو الآخر الى محمد بن هاشم التجيبى أثناء ثورته بسرقسطة ليعرضوا عليه الأمان حقنا للدماء وكان جهور آخر هؤلاء السفراء ، وقد استنتجنا من النص أنه نجح تماما فى مهمته هذه وعاد بموافقة هاشم على بذل طاعته للخليفة الناصر (٥٨) .

ويبدو أن نجاح جهور بن عبيد الله فى مهمته الدبلوماسية تلك ، قد عززت من مكانته فى نفس الخليفة الناصر ، اذ أننا نطالع فى أخبار سنة ٣٢٦ هـ نبأ وفاة أحد الوزراء وهو سعيد بن المنذر القرشى المروانى ، فبادر الناصر بتنصيب جهور بن عبيد الله بن محمد أبى عبدة مكانه فى الوزارة كما ولاه خطة المدينة فى شهر ربيع الأول من نفس السنة (٥٩) .

واستمر جهور بن عبيد الله يؤدى عمله وزيرا مدة عامين فقد أورد ابن حيان اسمه بين وزراء الخليفة الناصر العشرة فى أخبار سنة ٥٢٨ هـ (٦٠) ثم حدث أن أصدر الناصر أمره فى سنة ٣٢٩ هـ بعزل جميع وزرائه بغتة لأمر أنكره عليهم صرفهم به جميعا الا قليلا منهم ، وكان جهور بن عبيد الله من بين الذين عزلهم من منصب الوزارة ، وان كان صرفه عنها هو وعبد الرحمن بن عبد الله الزجالى قد تأخر بعض الوقت الى غرة ذى القعدة من هذه السنة (٦١) ثم عاد الناصر فأعاد بعضهم الى الوزارة سنة ٣٣٠ هـ ، وكان جهور من بين الذين أعيدوا الى الوزارة فى هذا العام (٦٢) .

ونعتقد أن جهور استمر وزيرا للخليفة الناصر حتى سنة ٣٤٤ هـ فقد أورد ابن عذارى خبرا هاما فى أحداث سنة ٣٤٤ هـ أشار فيه الى أن الناصر ثقف أمور الخدمة السلطانية وقام بتوزيعها بين وزرائه فقلد جهور بن أبى عبدة الذى وصفه ابن عذارى «بالوزير» النظر فى كتب جميع أهل الخدمة (٦٣) .

---

(٥٧) نفسه ، ص ٤١٣ .
(٥٨) نفسه ، ص ٤٠٤ .
(٥٩) نفسه ، ص ٤٢٩ .
(٦٠) نفسه ، ص ٤٦١ .
(٦١) نفسه ، ص ٤٧٠ .
(٦٢) نفسه ، ص ٤٨٧ .
(٦٣) ابن عذارى ، البيان ، جـ ٢ ، ص ٢٢٠ .

وكـان لجهور بن عبيد الله بن أبى عبدة عدد من الأبنـاء أشهرهم أبو الوليد محمد (٦٤) الـذى تقلد هو الآخر منصب الوزارة (٦٥) وكان من أهـل الأدب والشعر (٦٦) ، ذكره أبو محمد بن حزم ومن أشعاره :

أبلغت فى حبل أسمـاعى فصرت — لا أصـغـى الـى الـداعـى
مـن صمـم أورثـنـيـه الأسـى — وحـرقـة تشعـل أوجـاعـى
كـلـفـتنـى الـصـبـر وأنـى بـه — وكيف بـالصبر لمرتـاع (٦٧)

وحظى أبو الوليد محمد عند الحكم المستنصر الذى ولاه فى سنة ٣٥١ هـ على شرطة المدينة بقرطبة بدلا من عبد الله بن بدر ، وأنفذ له الحكم سجلا بذلك بخط يـده (٦٨) . وأنجب أبو الوليد محمد ابنا هو أبو الحزم جهور مؤسس دولـة الجهاورة فى قرطبة فى عصر دويلات الطوائف ، ومنذ ظهور أبى الحزم جهور على مسرح الأحداث السياسية فى قرطبة تحول اسم هذه الأسرة من آل «بنى عبدة» الى «بنى جهور» ، والحديث عن أبى الحزم جهور وأسرته يخرج عن دائرة البحث باعتباره من الموضوعات التى تناولها كثير من الباحثين بالدراسة (٦٩) .

ثانيا : حسن بن عبد الغافر بن أبى عبدة وذريته :

ذكرنا فيما سبق أن حسن بن عبد الغافر كان طبقا لمـا أورده ابن حيان وزيرا للأمير عبد الرحمن الأوسط (٧٠) . وقد أفاض ابن حيان فى الحديث عن شخصية ولده الحاجب عيسى بن الحسن بن أبى عبدة الذى تـولى الحجابة للأمير محمد بعد حاجبه عيسى بن شهيد (٧١) فقد وصفه ابن حيان بحسن الخلق والتصرف فى أمور الدولة وكانت كلها تجرى على غاية التصحيح والاستقامة كما كان حكيما فى اصدار آرائه التى وسمت بالاصابة ، ويصفه ابن حيان أيضا بسرعة البديهة فاذا وقع فى أمر غير موفق أحسن الخروج منه بالحيلة ، مما أثـار عليه حسد

---

(٦٤) عن محمد بن جهور ارجـع الى الضبى ، بغيـة الملتمس ، ص ٥٤ ، ترجمة ٧٦ - ابن عذارى ، البيان ، جـ ٢ ، ص ٢٣٥ .
(٦٥) الضبى ، بغية الملتمس ، ص ٥٤ ، ترجمة ٧٦ .
(٦٦) المصدر السابق ، ص ٥٤ .
(٦٧) نفسه ، ص ٥٤ .
(٦٨) ابن عذارى ، البيان ، جـ ٢ ، ص ٣٣٥ .
(٦٩) من أهم هذه المؤلفـات كتاب الدكتور خالـد الصوف ، جمهورية بنى جهور ، دمشق ، ١٩٥٩ . ومن الجدير بالذكر أن هذا الكتاب تناول تاريخ هذه الأسرة منذ عهد أبى الحزم جهور دون أن يتعرض الى تفاصيل تاريخ وأولية هذه الأسرة منذ بداية عصر الدولة الأموية .
(٧٠) ابن حيان ، المقتبس ، تحقيق د. محمود على مكى ، ص ٢٨ ، ٢٩ .
(٧١) المصدر السابق ، ص ١٥٢ .

كبار الشخصيات فى المجتمع وكبار الوزراء (٧٢) أمثال هاشم بن عبد العزيز ، وتمام ابن عامر بن تمام ومحمد بن موسى وغيرهم من المقربين من الأمير محمد . وكان يغلب على الحاجب عيسى بن الحسن بن أبى عبدة رغم ذكائه وسرعة بديهته ، نوع من حسن النية عبر عنها ابن حيان بغفلة السلامة (٧٣) مما شجع حساده ومنافسيه لا سيما الوزير هاشم بن عبد العزيز على توريطه فى أمر دفعوه لكى يكون أول متكلم فيه أمام الأمير محمد بعد أن وعدوه فى الظاهر بنصرتهم له فيما يذهب اليه من رأى بينما يضمرون فى الواقع خذلانه مستهدفين اسقاط مكانته أمام الأمير . فلما بدأ الحاجب عيسى فى الحديث عن ذلك الأمر بادروا بنقده ناكثين بذلك وعودهم بتأييده وأخذوا يسفهون رأيه ويهزأون منه لاحراجه أمام الأمير ففطن الحاجب عيسى الى ما يهدفون اليه ، وطلب من الأمير أن ينفرد به . فلما فعل حدث الأمير فى أمر آخر لا علاقة له بما اتفق مع الوزراء على اثارته من قبل . وكان الأمر الذى ناقش فيه الامير محمد بعد أن هداه الله الى فتحه وساقه اليه حضور بديهته وسرعة تفكيره للخروج من ورطته متعلقا بمصلحة من مصالح البناء وشراء كميات من الأخشاب ، فشكره الامير محمد على تذكيره بذلك واثنى على اهتمامه وغيرته على مصالح الامارة وصدق نصيحته (٧٤) . ولم يكف الوزير هاشم بن عبد العزيز عن الكيد للحاجب عيسى بن الحسن بن أبى عبدة والتآمر عليه ، ومما يؤكد ذلك القصة التى أوردها ابن حيان فى سياق حديثه عن القائد عبد الحميد بن عبد الواحد بن مغيث ، فقد رأى الامير محمد أن يوليه الغرب كله لكفايته وشجاعته فى ميادين القتال ، فجمع له قلمرية وباجة ، وأمر الامير محمد بأن يعقد سجله وكلف الحاجب عيسى بابلاغه بمكان ولايته ، ولكن عيسى نسى المكان فسأل وزيره هاشم ابن عبد العزيز ليذكره ، فضلله هاشم سعيا منه فى احراجه فقال له باغة . ولما كانت باغة (التى تقترب فى نطقها من باجة الموضع الأصلى المناط بعبد الحميد بن مغيث قيادته) بلدة صغيرة من أعمال غرناطة ، قليلة الشأن والخطر ، عديمة الأهمية ، فقد ثار عبد الحميد بن مغيث وتنمر عندما أخبره عيسى بن أبى عبدة خطئا بنبأ توليه قيادتها ورد عليه بما يفيد أن غلامه يرفض أن يتولاها وأن فى ولايته لها تقليل من قدره وبادر القائد عبد الحميد بكتابة احتجاج للأمير محمد ، الذى أغرق فى الضحك عند قراءته له وأرسل اليه قائلا أنه يعلم بالقصة وبمن خدعه وأوصى له بولاية الغرب (٧٥) .

---

(٧٢) نفسه ، ص ١٥٢ .
(٧٣) نفسه ، ص ١٥٢ .
(٧٤) نفسه ، ص ١٥٣ .
(٧٥) نفسه ، ص ١٥٤ ، ١٥٥ .

ويعلل ابن حيان سبب انحراف هاشم عن عيسى بن أبى عبدة وكراهيته له رغم فضله وحسن سيرته بصداقة عيسى بن أبى عبدة لخالد بن عبد الله عم الوزير هاشم ، فقد كان بين خالد بن عبد الله وهاشم ابن أخيه ، خلاف وعداوة ، وكان عيسى يقول لهاشم اذا انبسط عليه : وقر ياصبى فيقول له هاشم : «رب صبى ارسخ عقلا من هرم» (٧٦) .

وكان عيسى من القادة العظام ليس فى مجال الحروب البرية فحسب بل وفى المعارك البحرية أيضا ففى عام ٢٤٥ هـ ، اغار النورمان على ساحل الغرب من أرض الأندلس فى اثنى وستين مركبا (٧٧) وكان هذا هو خروجهم الثانى (٧٨) الى شبه الجزيرة الايبيرية فوجدوا البحر محروسا ومراكب المسلمين معدة ، فتقدم مركبان من مراكب النورمان نحو الساحل الشمالى الغربى من ساحل الاندلس فطاردتهما بعض سفن الأسطول الاندلسى وتمكنت من أسر المركبين فى بعض كور باجة وغنمت ما كان فيهما من ذهب وفضة ، ومرت سائر مراكب المجوس فى الريف حتى انتهت الى مصب نهر اشبيلية فى البحر (٧٩) ، فبادر الامير محمد باخراج الجيش الى الغرب وأمر باستنفار الناس الى العدو الطارق فنفر الناس من كل أوب ، وتولى الحاجب عيسى بن الحسن بن أبى عبدة قيادة جيش الامارة الرسمى وكذلك جيوش المطوعة (٨٠) . وقد فصل كل من ابن حيان وابن عذارى تفاصيل الغارة النورمندية فذكر أن النورمان تقدموا حتى احتلوا الجزيرة الخضراء واستباحوا أهلها وأحرقوا مسجدها الجامع ، ووصلوا حتى ريف الاندلس الشرقى وسواحل تدمير ثم انتهوا الى حصن أوريولة وتقدموا الى افرنجة حيث أمضوا فصل الشتاء وأصابوا الذرارى والأموال وتغلبوا على احدى المدن التى نسبت اليهم ثم انصرفوا الى ريف بحر الاندلس ، فلقيتهم المراكب التى كان قد أعدها لهم قرقاشيش بن شكوح وخشخاش ، وواجهوهم بالنفط وأصناف العدة البحرية ، وفى هذه المعركة استشهد خشخاش ، ومضت بقية سفن النورمان منسحبة نحو الشمال حتى ادركت أسوار بنبلونة وأغارت على البشكنس .

ونلاحظ هنا أن المصادر التى تحدثت عن المعركة التى دارت بين جيوش الامارة والمتطوعين بقيادة عيسى بن أبى عبدة الحاجب وبين المجوس ٢٤٥ هـ ،

---

(٧٦) نفسه ، ص ١٥٥ .
(٧٧) ابن عذارى ، البيان ، جـ ٢ ، ص ٩٦ .
(٧٨) ابن حيان ، المقتبس ، تحقيق د. مكى ، ص ٣١٨ .
(٧٩) ابن عذارى ، البيان ، جـ ٢ ، ص ٩٦ .
(٨٠) العذرى ، ص ١١٨ ، ١١٩ - ابن حيان ، المقتبس ، تحقيق د. مكى ، ص ٣٠٨ - ابن عذارى ، جـ ٢٢ ، ص ٩٦ .

لم تشر الى قيادة عيسى بن أبى عبدة للأسطول ، وانما اكتفت بالاشارة الى دوره فى قيادة الجيوش المنظمة والمتطوعة ، وركزت الأنظار على الدور الذى قام به كل من خشخاش وقرقاشيش بن شكوح فى المقاومة البحرية .

ولكن ابن حيان انفرد فى أخبار سنة ٢٤٧ هـ عند عرضه لأحداث الهجوم الذى شنه النورمان على الاندلس (٨١) بذكر خبر مفاده أن الحاجب عيسى بن الحسن زاد بمن معه فى الأسطول وعلى رأسهم خشخاش وابن شكوح عن اشبيلية (٨٢) وفى ذلك ما يؤكد بأن عيسى بن أبى عبدة الحاجب تولى قيادة الاسطول بالاضافة الى قيادته للجيش والمطوعة .

ويذكر ابن حيان فى أخبار سنة ٢٥١ هـ أن الامير محمد أرسل ولده المنذر على رأس الصائفة الى ألبة والقلاع وقد تولى قيادتها عيسى بن الحسن بن أبى عبده الحاجب (٨٣) فأوغل فى أرض العدو وخرب وانتسف وجال ودمر ، وفى موضع ذكره ابن حيان بفج المركويز (٨٤) اشتبكت قواته بقوات أردون أمير الجلالقة ودارت موقعة ضارية انهزم فيها الجلالقة وقتل منهم وأسر اعداد عظيمة (٨٥).

---

(٨١) راجع تعليق د. محمود على مكى على الهجوم الذى قام به النورمان على الاندلس سنة ٢٤٧ هـ فى ص ٦٠٣ حاشية رقم ٥١٠ .

(٨٢) ابن حيان ، المقتبس ، تحقيق د. مكى ، ص ٣١٢ .

ويرى د. مكى أن الأحداث قد اختلطت لدى ابن حيان ، فقد أورد فى أخبار وتفاصيل هذا الهجوم الجديد سنة ٢٤٧ هـ نفس تفاصيل هجوم النورمان سنة ٢٤٥ هـ خاصة حادثة استشهاد خشخاش

(٨٣) ابن حيان ، المقتبس ، تحقيق د. مكى ، ص ٣١٩ .

(٨٤) يرى د. محمود على مكى أنه تحريف للفظ «المركوير» وكان فرانسسكو كوديرا قد حقق هذا الموضع على أنه هو نفسه الموضع المعروف اليوم باسم Foz de le Malcuera أو Hoz de la Morcuera وهو هضبة تخترقها سلسلة من الجبال التى تشقها وديان عميقة الى الجنوب الغربى من بلدة ميراندا وادى ابره Miranda de Ebro الواقعة على بعد نحو ١٣٠ كلم غربى بنبلونة (لمزيد من التفاصيل عن هذا الموقع راجع تعليق د. محمود على مكى ، فى تحقيقه لمقتبس ابن حيان ، ص ٦٠٥ ، ٦٠٦ حاشية رقم ٥١٩) .

(٨٥) ابن حيان ، المقتبس ، تحقيق د. مكى ، ص ٣١٩ .

وقد أورد ابن الأثير أخبار هذه الصائفة ضمن أحداث سنة ٢٥١ هـ ، وان كان لم ينص على اسم القائد عيسى الحاجب ، وذكر أن ملك الفرنج كان لذريق وسمى موضع المعركة بفج المركوين . وذكر أن أعداد القتلى بلغت ٢٤٩٢ قتيلا (ابن الأثير ؛ الكامل فى التاريخ ، بيروت ، ١٩٦٥ ، جـ ٧ ، ص ١٦٢) أما ابن عذارى فقد أورد خبر هذه الغزوة فى أخبار سنة ٢٥١ هـ واسماها بهزيمة المركويز أيضا شأنه فى ذلك شأن ابن حيان ، ولكنه اختلف معه فى بعض التفاصيل حيث ذكر أن الامير محمد قد أنفذ ابنه عبد الرحمن على رأس هذه الصائفة وأن عبد الملك بن العباس القرشى كان القائد الذى تولى قيادة الجيوش ، وليس عيسى بن الحسن بن أبى عبدة كما ذكر أن أمير النصارى كان رذريق صاحب القلاع عند ابن عذارى وأن عدد القتلى بلغ ٢٤٧٢ رأسا (لمزيد من التفاصيل راجع ابن عذارى ، البيان ، جـ ٢ ، ص ٩٨ ، ٩٩) . ونحن نميل الى الأخذ برأى ابن حيان (ت سنة ٤٢٢ هـ) لقربه من زمن وقوع الأحداث بخلاف ابن عذارى الذى يعد مصدرا متأخرا من جهة ولاشتراك ابن الأثير مع ابن حيان ، فى ذكر غالبية تفاصيل هذه الصائفة من جهة أخرى .

ويبرز اسم محمد من بين أبناء عيسى ، وتشير المصادر العربية لاثنين من أبناء محمد بن عيسى الحاجب هما عيسى (٨٦) وأبو العباس أحمد (٨٧) اللذين تقلدا منصب القيادة العسكرية فى عصرى الامارة والخلافة .

أما عيسى بن محمد بن أبى عبدة ، فقد أورد ابن حيان ذكره فى أخبار سنة ٣٣٠ هـ ، بمناسبة صدور أمر الناصر بتقليده على كورة لبلة بدلا من عمر بن أحمد (٨٨) . وأما أبو العباس أحمد بن محمد بن عيسى بن الحسن بن أبى عبدة (٨٩) فقد ولى الكتابة للأمير عبد الله الى جانب أبى عثمان عبيد الله بن محمد بن الغمر بن أبى عبدة (٩٠) ، كما ولاه الامير عبد الله الوزارة والقيادة العليا (٩١) . ويذكر ابن القوطية أن أبا العباس أحمد تولى القيادة بعد وفاة القائد عبد الملك بن عبد الله بن أمية بن يزيد وكان قبل ذلك وزيرا وصاحبا للمدينة (٩٢) .

ويعد أبو العباس أحمد من أعظم القادة العسكريين الذين انجبتهم الاندلس فقد اضطلع بالعبء الأكبر فى محاربة الثوار والمنتزين على قرطبة طوال عهد

---

(٨٦) ابن حيان ، المقتبس ، تحقيق شالميتا ، ص ٤٨٩ .

(٨٧) ابن القوطية ، تاريخ افتتاح الاندلس ، ص ١٠٤ - ابن حيان ، المقتبس ، قطعة من عهد الامير عبد الله ، ص ٢١ ، وتحقيق د. مكى ، ص ٢١٧ ، ص ٦٩ ، ١٦٩ - ابن عذارى ، البيان ، جـ ٢ ، ص ١٥٢ .

(٨٨) ابن حيان ، المقتبس ، تحقيق شالميتا ، ص ٤٨٩ .
وقد يتبادر الى الذهن أن عيسى بن محمد بن أبى عبدة هذا الذى أشار اليه ابن حيان فى أخبار سنة ٣٣٠ هـ كان ابنا لمحمد بن الغمر بن يحيى بن عبد الغافر بن أبى عبدة أى من الفرع الاول لهذه الاسرة ، ولكننا بالنظر الى العام الذى ورد فيه اسمه وهو سنة ٣٣٠ هـ نعتبره معاصرا للخليفة الناصر ، بينما كان كل من محمد بن الغمر بن أبى عبدة وولده أبى عثمان عبيد الله وهو من المفترض أن يكون أخا لعيسى هذا ، معاصرا للأمير عبد الله مما يجعلنا نرجح أن عيسى بن محمد بن أبى عبدة الوارد ذكره فى المتن هو ابن لمحمد بن عيسى بن الحسن بن عبد الغافر ، وليس ابنا لمحمد بن الغمر بن يحيى بن عبد الغافر .

(٨٩) ابن حيان ، المقتبس ، تحقيق د. اسماعيل العربى (قطعة من عهد الامير عبد الله) ص ٢١ . محمود على مكى فى تحقيقه لمقتبس ابن حيان ، ص ٥٥٥ حاشية ٣٧٤ .

(٩٠) ابن عذارى ، البيان ، جـ ٢ ، ص ١٥٢ - ابن الابار ، الحلة السيراء ، جـ ١ ، ص ١٤٦.

(٩١) ابن القوطية ، ص ١٠٤ - ابن حيان ، المقتبس ، تحقيق د. مكى ، ص ١٩٧ والمقتبس تحقيق شالميتا ، ص ٢١٧ والمقتبس تحقيق د. اسماعيل العربى ، ص ٦٩ ، ١٦٨ - ابن عذارى ، البيان ، جـ ٢ ، ص ١٥٢ . ويذكر ابن حيان أنه عندما توفى الامير عبد الله كان له أربعة وزراء فحسب هم العباس بن عبد العزيز القرشى المروانى ، أحمد بن محمد بن أبى عبدة ، والقائد محمد ابن وليد بن غنيم ، وعبد الله بن محمد الزجالى الكاتب (ابن حيان ، المقتبس ، قطعة من عهد الامير عبد الله ، ص ٢١) .

(٩٢) ابن القوطية ، تاريخ افتتاح الاندلس ، ص ١٠٤ .

الأمير عبد الله ولولا جهوده الموفقة لكانت دولة بنى أمية فى الاندلس تعرضت للانهيار خلال هذه الفترة المضطربة من تاريخ الاندلس (٩٣) .

ورغم تولى أبى العباس أحمد عبء القيادة العسكرية زمن الامير عبد الله فقد ظل يجمع بينها وبين الوزارة ، واستمر أبو العباس يجمع بين المنصبين حتى وفاة الأمير عبد الله حيث يؤكد ابن حيان أنه عند وفاة هذا الامير كان له أربعة وزراء فحسب هم العباس بن عبد العزيز القرشى المروانى وأحمد بن محمد بن أبى عبدة ، ومحمد بن وليد بن غنيم وعبد الله بن محمد الزجالى الكاتب (٩٤) .

وقد لعب الوزير القائد أبو العباس أحمد دورا كبيرا فى استنزال الثائر خير ابن شاكر بحاضرة جيان وفى ذلك يذكر ابن حيان أنه فى سنة ٢٧٧ هـ «غزا القائد أحمد بن محمد بن أبى عبدة الى حاضرة جيان وبها خير بن شاكر على الخلاف فحاصره بالحاضرة وقتل جميع أصحابه وبعث برءوسهم الى قرطبة وأحرق كثيرا من دور الحاضرة وبلغ بحربه لهم وشداته عليهم بـاب يعلس وسلم الله أصحابه على استنسالهم فلم يبق منهم غير الرياحى العريف ... » (٩٥) .

ولعب أبو العباس أحمد بن أبى عبدة الوزير القائد دورا كبيرا فى اخضاع كل من ابن هذيل وحريز بن هابل وديسم بن اسحاق سنة ٢٨٣ هـ ، ففى هذا العام غزا بالصائفة الامير هشام بن الامير عبد الرحمن الأوسط وكانت الحملة بقيادة أبى العباس أحمد بن أبى عبدة ، وسميت هذه الغزوة بغزوة تدمير ، فقد خرجا من قرطبة على رأس جيش الامارة عقب ربيع الأول من هذه السنة ونزلوا على حصن قامرة من أعمال رية على وادى بلون ، ثم تابعوا السير الى أن نزلوا على قلعة الأشعث وشرعوا فى افساد زرع ابن هذيل وأقاموا على هذه القلعة أياما ، ثم خرج القائد أحمد بن محمد بن أبى عبدة بالعلافة لافساد الزروع وانتساف الأشجار فاضطر ابن هذيل الى الخروج من قلعته واشتبكت قواته مع قوات أحمد ابن أبى عبدة فى معركة حامية استمرت من الصباح حتى وقت صلاة الظهر وقد

---

(٩٣) أخبار مجموعة ، مجريط ، ١٨٦٧ ، ص ١٥١ ، حسين مؤنس فى تحقيقه للحلة السيراء لابن الأبار ، ص ١٢١ ، حاشية (٣) محمود على مكى فى تحقيقه للمقتبس ، ص ٥٥٥ حاشية (٣٧٤).

(٩٤) ابن حيان ، المقتبس ، تحقيق د. اسماعيل العربى ، ص ٢١ .

(٩٥) المصدر السابق ، ص ١١٥ . ويذكر ابن حيـان أن عمر بن حفصون تمكن من الغـدر بخير بن شاكر . فقد أرسل اليه ابن حفصون أحد أتباعه ويدعى «الريول» متظاهرا بامداده ودعمه ولكنه كان يبطن قتله وبالفعل قتل الريول خير بن شاكر عندما خرج لاستقباله وأرسل رأسه الى ابن حفصون . وكـان ابن حفصون يهدف بذلك الى أمـرين الاول التقرب الى الامير عبد الله لايهـامه بطاعته والثانى السيطرة على حاضرة جيان . وقد توجه ابن حفصون بالفعل الى حاضرة جيـان واستولى عليها واغرم أهلها أموالا طائلة (لمزيد من التفاصيل راجع المصدر السابق . ص ١١٥ وما يليهـا) .

حسم المعركة موقف ابن هذيل نفسه الذى أرسل رسوله يطلب الأمان ويشترط أن يكون والده هو الذى يأخذ له أمانه فأجيب الى طلبه وتم صلحه على ما رسمه ونزل والده الى الأمير هشام فتوثق لابنه وأرسل الى قرطبة ضمن الرهائن (٩٦) .

ويذكر ابن حيان أن جيش الامارة واصل تقدمه لمواجهة الثائر حريز بن هابل فى بختويرة ، وشرع فى تدمير المزارع وانتسافها طوال مسيرته ثم واصل زحفه حتى أشرف على الوصول الى بياسة التى كانت تابعة للحكومة المركزية ، فأقامت بها قوات الامارة مدة ثلاثة أيام رحلوا بعدها الى بلـدة تشكر التى كانت قـد خلت تماما من سكـانها فأمر الامير هشام باحراقهـا هى وحصنين آخـرين بجوارهـا .

واتفق أن هطلت الامطـار الغزيرة واجتاحت المنطقة موجة عاتيـة من البرد القارس واستمر هطول الامطار أياما ، ولكن ذلك لم يفت فى عضد قوات الامارة فلم تلبث أن حطت على حصن بختويرة وفيه حريز بن هابل ، فاضطر الى الخروج عن حصنه مع قوة من عساكره واشتبك مع جيش الامارة فى معركة عنيفة انتهت بهزيمة حريز فلما أيقن بالهزيمة لاذ بالأمان وأرسل ولده رهينة وضمن الفين وخمس مائة دينار وثمن خيـل الجند المعقورة للامارة فى حربه ، فـأجيب الى التماسه وتم عقـد الصلح بين الجانبين وكتب له الأمان . ثـم تابعت الحملة سيرها حتى وصل جيش الامارة الى حصون البراجلة وحط عسكر قرطبة بطرش منها وأثناء ذلك عصفت بهم ريح عاتية صاحبها مطر شديد ورعد وبرق مفزع ، وبعد أربعة أيام ازدادت العاصفة عنفا واتفق ذلك يوم الاحتفال بعيد العنصرة ولكنها لم تعق الحملة عن متابعة مسيرتها فقد مضت الجيوش الى حصن اللقون وقاتلت حاميته وتمكنت من التغلب عليها والاستيلاء على الحصن فأصابت به خيلا ومتاعا وطعاما وفيرا ، ثم أمر القائد أحمد بن أبى عبدة باخراج اتباع ابن هذيل من الحصن وأبدلهم بالعرب والبربر ثم جدد عمارة الحصن . ولما فرغ من كل هذه المهام أمر قواته بالسير الى حصن ونجة من حصون وادى آش وهناك أقامت أياما ، ثم رحلت الى حصن رغشانة من تاجلة وركب القائد أحمد بن أبى عبدة لمنازلته مع صلاة الظهر . فلما توجه اليه لـم يجد فيه ما يستحق عنـاء القتال فلم يقاتل أهله ، ثم تابع الجيش زحفه الى بسطة ومنها الى بلش وقـاتل أهلها يومين خرب خلالها العمران ودمر الزروع وقتل عددا كبيرا من أهلها ثم غادرت قواتـه بلش لمهاجمة بقيـة حصون ديسم بن اسحق بتـدمير وتخريبها وتدمير أسوارها . ويذكر ابن حيان أنه نزل على مائة من حصون هذا الثائر فى

---

(٩٦) ابن حيـان المقتبس ، قطعـة من عهد الامير عبـد الله ، تحقيق د. اسماعيـل العربى ، ص ١٣٦ .

وادى طادرو ، وكان من أشهرها حصن رقوط الذى ناشب أهله الحرب ، واستمات أصحاب هذا الحصن فى الدفاع عنه ، ولكن ذلك لم يجدهم نفعا فلم تلبث جيوش الامارة أن تغلبت على الحصن وأوقعت بحماته هزيمة نكراء وقتل فى المعركة عدد كبير من أنجاد أصحاب الحصن اما بضربات سيوف ابن أبى عبدة وجنده أو غرقا فى الوادى ، وكان من بين وجوه القتلى ابنا عمر ذى النون الشنترى ، وغاز بن غزوان الطلبرى ، ثم نزل الجيش الى مرسية فنزل بها على طادور وتلوم بها عشرة أيام حتى تقاضى مغارم هذه المنطقة ، ثم رحل القائد أحمد بن أبى عبدة الى الثائر ديسم بن اسحق بلورقه Lorca الذى أصر على العصيان فاشتبك جيش بن أبى عبدة مع قوات ديسم فى موقعة دارت على مقربة من لورقة وانتهت بهزيمة الثوار وارتداد ديسم بن اسحق الى قرطبة (٩٧) .

ويبدو أن الوزير القائد أبا العباس أحمد بن أبى عبدة الذى كان كما أشار ابن القوطية صاحبا للمدينة قبل توليه قيادة جيوش الامارة ، قد عزل عنها فيما بعد ، استنادا على رواية ابن حيان الذى يشير فى أخبار سنة ٢٨٣ هـ بعد حديثه عن أخبار انتصارات هذا القائد على الثوار والمنتزين والتى تحدثنا عنها فيما سبق الى أن الأمير عبد الله عزل مروان بن عبد الملك بن أمية عن المدينة وولاها القائد أبا العباس أحمد بن محمد بن أبى عبدة بدلا عنه ونرجح أن اعادته لولاية المدينة كان تقديرا منه لجهوده فى اخضاع المتمردين والخارجين على سلطان الحكومة المركزية واعادة الهيبة الى الأمير الأموى (٩٨) .

ولم تقتصر جهود القائد الوزير أبى العباس أحمد بن محمد بن أبى عبدة على منازلة ابن هذيل وحريز بن هابل وديسم بن اسحاق سنة ٢٨٣ هـ ، فقد واصل بذل جهوده العسكرية عام ٢٨٤ هـ ، لمنازلة ابن خصيب الثائر فى منت ميور ، وخرج على رأس جيوش الامارة فى صائفة هذا العام الى لبلة ولقنت وكان يغزو بها الأمير ابان بن الامير عبد الله (٩٩) .

---

(٩٧) لمزيد من التفاصيل ، راجع المصدر السابق ، ص ١٣٦ ، ١٣٩ . ويذكر العذرى أن ديسم ابن اسحق كان من فرسان عمر بن حفصون المنتزى ببشتر ، وقد ثار بلورقة واستولى عليها وقد عثر على معادن الفضة بتدمير فضرب الدراهم على اسمه ، فغزاه أحمد بن محمد بن أبى عبدة وحاربه وضايقه فأذعن بالطاعة وادى قطيعا من الجباية وضرب الدراهم على اسم الامير عبد الله . وتوفى بمرسية سنة ٢٩٣ هـ (العذرى ، ص ١١) وارجع كذلك الى ابن عذارى . البيان . ج ٢ ص ١٣٥ وما يليها) .

(٩٨) ابن حيان ، المقتبس ، قطعة من عهد الامير عبد الله ، ص ١٤٢ .

(٩٩) كانت هذه الصائفة أولى غزوات الامير ابان ولكنها كانت فاتحة التعاون العسكرى بين ابان بن الامير عبد الله وبين الوزير القائد ابن العباس أحمد بن أبى عبدة فقد تكررت الصوائف التى تشاركا فيها معا على مدى السنوات التالية كما سنوضح فى المتن فى الصفحات التالية .

وقامت جيوش الامارة بالاغارة على حصن مرشانة واحتلته رغم سوء الأحوال الجوية وشدة العواصف ثم أغارت على مزارع برديس ولقندر وقصر ابن غراب بمورور ، واحتلت بقلسانة وتلوم بها العسكر أياما ثم انتقلوا بعدها الى مدينة شريش فخرجت الخيل فى العلافة وعليها مسلمة بن السليم فتغلب خيالة قرطبة على خيالة المتمردين وقتلوا منهم عددا كبيرا ، ويذكر ابن حيان أن القائد أبا العباس بن أبى عبدة نجح فى القضاء على قوة عسكرية كانت تكمن بالقرب من شريش ثم هاجم شعونشة وجبل جعفر وصخرة أبى مالك وفنت طحنة وارناشبتر من كورة اشبيلية ، ثم زحف جيش الامارة الى حصن منت ميور مقر الثائر ابن خصيب (١٠٠) فحاصره ، وقذف المدينة بقذائف المنجانيق حتى أرغم ابن خصيب على بذل الطاعة فانعقد أمانه .

كذلك كان للقائد أبى العباس أحمد دور فى انهاك قوى عمر بن حفصون امام الثوار وأعتاهم ، بهجماته العنيفة التى كان يشنها فى ابريل من سنة ٢٨٤ هـ . ووردت تفاصيل ذلك فى المقتبس لابن حيان ، فقد ذكر أن الامير عبد الله أصدر أوامره الى ولده ابان بالخروج فى صائفة أخرى بخلاف الصائفة الاولى التى كانت تستهدف ابن خصيب والتى أشرنا اليها فى الفقرة السابقة ، وتولى قيادة الحملة أيضا القائد أحمد بن أبى عبدة ، وكانت وجهته هذه المرة الى مناطق نفوذ عمر بن حفصون ، وعرفت هذه الغزوة بغزوة الجزيرة .

وقد هاجم جيش الامارة فى طريقه الى طريف والجزيرة الخضراء عدة حصون لابن حفصون أهمها حصن منت شنت . وعند مدينة الجزيرة الخضراء اشتبكت قوات ابن حفصون مع جيش الامارة فى معركة عنيفة استغرقت يومين متتاليين وانتهت لصالح جيش قرطبة الذى تقدم نحو حصن لورة وتجدد القتال عليه وانهزم الثوار التابعون لابن حفصون ، ووقع فى اسر ابن أبى عبدة ، «أحمد بن محمد» كبير ثوار البرانس الذين كانوا يمدون عمر بن حفصون بالميرة والمؤن وعدد كبير من أتباعه وضرب رقابهم فى أول يوم من شهر شعبان من نفس هذه السنة ومضى ابن أبى عبدة على رأس الجيش فى طريقه مفتتحا عدة حصون من القصر الى مرسى الشجر الى خندق الجنة الى سهيل الى ذكوان حيث نزلها يوم الاثنين الموافق أول يونيو من سنة ٢٨٤ هـ ، وهناك اشتبكت قواته مع القوات التابعة لابن حفصون وقتل عددا كبيرا من وجوههم من بينهم أحمد بن خيرون وابن الأيسر ، ومضت الجيوش الاميرية على «قصر بنيرة» حيث تجدد الاشتباك مع الثوار فانهزم ابن

---

(١٠٠) ابن حيان ، المقتبس ، تحقيق د. اسماعيل العربى ، ص ١٤٣ – ابن عذارى ، البيان ، جـ ٢ ، ص ١٣٨ .

حفصون وأتباعه الذين ولوا الأدبار ولاذوا بالجبال الوعرة ، وواصل جيش بن أبى عبدة زحفه فى المناطق التابعة لابن حفصون الى أن وصل العسكر الى «وادى بنى عبد الرحمن» . قبالة ببشتر ، فتلوم العسكر على تدمير لمدة ستة أيام لم يقع خلالها أى قتـال ، ثم تابع الجيش تقدمه حتى نـزل على مدينة ارشذونة يـوم العنصرة ، فاندلع القتال حتى منتصف النهار ، وانهزم الثوار وأذعنوا بالطاعة، وتوقف القتال فى اليوم التالى بعد الاتفـاق على شروط التسليم ، ولكن الثوار لم يلبثوا أن نكثوا بعهدهم فتجدد القتال بكل عنف وأرغم ابن أبى عبدة الثوار على الاذعان بالطاعة والتماس الأمان ، ولم يكتف القائد ابن أبى عبدة بذلك فقد تابع السير بقواته حتى نزل فى المرج بحاضرة البـيرة فى أول يوم من يوليو من نفس السنة ، ومن هناك انتقل الى حصن غرناطة فحصن شلوبينية فمنت قاية ثم الى عريفون حيث قضى فترة عيد الفطر وتحرك بعد ذلك نحو اندرش الى أن وصل الى بشتر نفسها قاعدة الثائر ابن حفصون فأحكم عليها ابن أبى عبدة الحصار مدة ثلاثة أيام ، كما أغار بقواته على ما حولها من مدن وحصون ، فاستولى على حصن مرشانة ومنت روى وقلشانة ومدينة سامى بوادى آش وطربلـة الحمة وحصن المـرة والبنيول وحصن منتيشة . واكـتفى أحمد بن أبى عبدة بمـا احرزه من انتصارات على قوات ابن حفصون وما استولى عليه من حصونه وقفل عائداً الى قرطبـة (١٠١) .

وبالاضافة الى ما سبق ذكره من جهود بذلها القائد الوزير أبو العباس أحمد ابن أبى عبدة ، فقد كان له الفضل فى تخليص الامارة من الثائر طالب بن مولود فقد خرج فى سنة ٢٨٧ هـ بصائفة الى كـورة مورو وحاصر المضرية الثوار بهـا وزعيمهم طالب بن مولود وأنتهى هذا القتال بهزيمتهم ومصرع زعيمهم ابن مولود، ثم تقدم بعـد ذلك الى كورة شذونة فاجتـاحها ثم تجاوزها الى كورة ريـة حيث اشتبكت قواته بثوارها وتمكنت من التغلب عليهم (١٠٢) .

وفى هذه السنة (٢٨٧ هـ) تجدد القتـال بين قوات القائد أبى العبـاس أحمد وقوات الثائر عمر بن حفصون الذى تحالف مع ابراهيم بن حجاج المتغلب على كورة اشبيلية وكان الثائران المتحالفان قد التقيا بمدينة قرمونة التى كانت تابعة لابن حجاج ، وتعاهدا على التنسيق والتعاون فيما بينهما وأخذ كل منهما يرسل للآخر المؤن والخيل . وقد تولى فجيل بن أبى مسلم الشذونى قيادة الفرقة التى

---

(١٠١) لمزيد من التفاصيل ، ارجع الى ابن حيـان ، المقتبس ، تحقيق د. اسماعيل العربى ، ص ١٤٥ وما يليها . وارجع كذلك الى ابن عذارى ، البيان ، جـ ٢ ، ص ١٣٣ .

(١٠٢) ابن حيان ، المصدر السابق ، ص ١٥١ — ابن عذارى ، البيان ، جـ ٢ ، ص ١٣٩ .

أمد بها ابراهيم بن حجاج عمر بن حفصون . وكان فجيل محاربا شجاعا مجربا ، فاتفق مع ابن حفصون على محاربة قوات القائد أبى العباس أحمد ودارت بين الفريقين موقعة عنيفة راح ضحيتها عدد كبير من فرسان جيش الامارة الذين بدأوا فى التراجع والانسحاب ، ولكن القائد القدير ابن أبى عبدة تمكن من الالتفاف حول الثوار المتحالفين وأوقع بهم الهزيمة مما غير من نتيجة المعركة لصالح جيش الامارة (١٠٣) . وكان فجيل بن مسلم قد نصح ابن حفصون بأن يكتفى بانتصاره الاول على ابن أبى عبدة ونهاه عن مطاردته ولكن ابن حفصون وقد اعماه غروره ، رفض الأخذ بنصيحة حليفه وتمادى فى تتبع فلول جيش الامارة مما سهل على ابن أبى عبدة عملية الالتفاف حول جيشه وابدال الهزيمة بنصر ساحق لقوات الامارة وانتهت هذه المعركة بانتصار القائد ابن أبى عبدة وارساله عبد الرحمن بن ابراهيم بن حجاج وابن أخى عمر بن حفصون الى الأمير عبد الله (١٠٤) .

كما كان للقائد أبى العباس أحمد الفضل الاول فى القضاء على ثورة عمر بن مضم الهترولى الملاحى فى جيان ، ففى سنة ٢٨٩ هـ حاصر القائد أبو العباس أحمد حاضرة جيان فافتتحها وقبض على ابن مضم وأرسله الى قرطبة (١٠٥) .

وفى سنة ٢٩١ هـ (٦ من جمادى الآخرة) خرج الامير ابان بن الأمير عبد الله فى الصائفة المعروفة بغزوة رية (١٠٦) ، وتولى القيادة أيضا الوزير القائد أبو العباس أحمد وذلك بنية قتال عمر بن حفصون . واشتبك جيش ابن أبى عبدة بقوات عمر بن حفصون عند قلعة ببشتر فى معركة ضارية وفشت الجراح خلالها

---

(١٠٣) وممن أبلى بلاء حسنا فى هذه المعركة لصالح جيش الامارة الفارس عبد الواحد الروطى أحد فرسان الامير عبد الله (ابن حيان ، المقتبس ، تحقيق د. اسماعيل العربى ، ص ١٥٢) .

(١٠٤) ويذكر ابن حيان أن الامير عبد الله أمر بقتل ابن أخى عمر بن حفصون ولكن فيما يتعلق بعبد الرحمن بن ابراهيم بن حجاج فقد استمع الى نصيحة مولاه بدر الخصى الصقلبى فأطلق سراحه وسجل له على اشبيلية ولأخيه محمد على قرمونة فكان لذلك أطيب الأثر فى نفس ابراهيم بن حجاج الذى استجاب لمطلب الامير عبد الله بأن يحل ما بينه وبين ابن حفصون من مناصرة وتحالف بينهما وان أبقى على صداقته به (لمزيد من التفاصيل ارجع الى ابن حيان ، المقتبس ، قطعة من عهد الامير عبد الله ، ص ١٥٣) .

(١٠٥) ابن حيان ، المصدر السابق ، ص ٤٥ ، ص ١٦٢ – وعن عمر بن مضم الهترولى الملاحى ارجع الى ابن عذارى ، البيان ، ج ٢ ، ص ١٣٦ .

(١٠٦) ابن حيان ، المقتبس ، قطعة من عهد الامير عبد الله ، ص ١٦٣ . وان كان ابن عذارى قد أشار الى هذه الغزوة وحدد تاريخ خروج جيش الامارة فى الخامس من جمادى الآخرة سنة ٢٩١ هـ (ابن عذارى ، البيان ، جـ ٢ ، ص ١٤٠) .

كذلك يختلف ابن عذارى مع ابن حيان فى بعض التفاصيل خاصة فيما يتعلق بأسماء بعض الحصون فابن عذارى يشير الى أن المعارك التى دارت بين الفريقين كانت فى وادى نسقانية وليس من ببشتر نفسها (كما ذكر ابن حيان) .

بين الفريقين خاصة بعد أن نجح ابن حفصون فى استدراج قوات الامارة لكمين نصبه لهم ، فاستشهد جماعة من خيرة فرسانهم أمثال زيدان غلام الامير المنذر ، ورغم ذلك قد تمكن جيش الامارة من اعادة تنظيم قواته فحملوا حملة رجل واحد على الثوار وهزموهم وأرغموهم على التراجع الى وادى ببشتر والاعتصام بالمناطق الوعـرة .

وبعد يومين تجدد القتال ، وتمكن القائد أبو العباس أحمد من ايقاع الهزيمة بقوات ابن حفصون للمرة الثـانية وأقدمت قواتـه على حرق القرى المجـاورة لببشتر والكنائس الفخمة حولها وعقر كثير من خيول الثوار وقتـل عدد كبير منهم . واستمرت المناوشات مدة ستة عشر يوما حتى ألحق ابن أبى عبدة هزيمة نكراء بقوات الثائر ابن حفصون (١٠٧) عند ببشتر وانتقل بعد ذلك الى لوشة ثم الى طرش حيث خرج أهلهـا لقتاله فهزمهم القـائد ابن أبى عبدة وقتل زعيمهم المعروف باسم «أخى زينى» المتحالف مع ابن حفصون ، ثم نازل الحصن وحاصره وضربه بـالمنجنيقات وأمـر جيشه بحرق وتدمير ونسف الـزروع المحيطة بهذه المنطقة ، كذلك أحتل القائد ابن أبى عبدة بمسانة من قرى قبره قبيـل قفوله الى قرطبة ، وقد استغرقت الصائفة ثلاثة أشهر وستة عشر يوما (١٠٨) .

كذلك تشير المصادر العربية الى الدور الكبير الذى قـام به الوزير القائد أبو العبـاس أحمد ابن أبى عبدة فى استنـزال بنى الخليع البربر الذين ثـاروا على الحكومة المركزية بحصن قنيط من كورة تاكرنا ، ففى سنة ٢٩٣ هـ ، دخل القائد القدير أبو العباس أحمد بن أبى عبدة بجيشه الى هذا الحصن ، وولى عليه عاملا من قبل الأمير عبد الله واستنزل من كان فيه من ثوار هذه الأسر (١٠٩) .

كما تشير المصادر الى دوره فى استنزال مساور بن عبد الرحمن الثائر بحاضرة رية ، ففى يوم الجمعة ٢١ من رجب سنة ٢٩٤ هـ غزا ابان ابن الامير عبد الله فى صائفة الى الجزيرة الخضراء فى حين تولى أبو العباس أحمد قيادة جيوش الامارة،

---

(١٠٧) لمزيد من التفـاصيل ارجع الى ابن حيـان . المقتبس ، قطعة من عهد الامير عبد الله ، ص ١٦٣ .

(١٠٨) يذكر ابن عذارى أن القائد أحمد بن أبى عبدة تقدم الى حصن الخشن بعد فراغه من حصن لوشة فى جرائد من الخيل كما أنه طلب من ابان ابن الامير عبد الله البقـاء فى معسكره بمحلة لوشة فى حين قام هو بمحاربة حصن الخشن وقتـل عددا من أهلـه واسر منهم جماعة ثم انصرف بالرؤوس والأسرى الى لوشة وذلك قبل قفوله بالعسكر الى قرطبة يوم الخامس والعشرين من رمضان . وقد استغرقت هذه الغزاة فى رأى ابن عذارى مدة ثلاثة أشهر وعشرين يومـا (ابن عذارى ، البيان ، جـ ٢ ، ص ١٤١) .

(١٠٩) ابن حيـان ، المقتبس ، قطعـة من عهد الامير عبـد الله ، ص ١٦٤ – ابن عذارى ، البيان جـ ٢ ، ص ١٤٢ .

وتقدمت قوات الامارة الى حصن لوزة وحاصروه وقضوا على بعض الثائرين فيه ، ثم واصلوا السير حتى حاضرة رية وبها مساور بن عبد الرحمن فأحرقوا أرباض الحاضرة وحاصروامن كان فيها وأرغموا مساور علىالاذعان للطاعة فبادر بتقديم الرهائن اظهارا لحسن النية والرغبة فى السلم فأجيب الى ذلك ، ولم يكتف ابن أبى عبدة بذلك الانتصار ، فقد تقدم الى الساحل فهاجم كل الثوار هنـاك وخرج من حصون البيرة قافـلا الى قرطبة فدخلهـا فى الثـانى من ذى القعـدة من نفس السنة (١١٠) .

وفى سنة ٢٩٥ هـ تجدد خروج ابان بن الأمير عبد الله فى صائفة يقودها القائد أبو العباس أحمد الى رية بنية مهاجمة ببشتر نفسها قاعدة الثائر عمر بن حفصون وأخذت قوات الحكومة المركزية تعيث بساحـة ببشتر ونواحيها وأحرزت عـدة انتصارات على ابن حفصون (١١١) ، ولم تنته الأمور عند هذا الحد فقد خرجت الصائفة فى العام التالى سنة ٢٩٦ هـ من قرطبة لغزو منـاطق نفوذ ابن حفصون بقيادة أبى العباس والأمير ابان ونازلا بقواتهما ابن حفصون فى ببشتر ، وأرسل القائد أبو العباس أحمد ، ولده عيسى ليغزو حصون سعيد بن مستنة ، ريثمـا يفرغ من حربه مع ابن حفصون فى ببشتر فلما فرغ تماما من غزوه فى رية ، تقدم لمساندة ولده ، ونازل حصن لك من حصون ابن مستنة فأقام عليه حتى فتحه فى صدر المحرم من سنة ٢٩٧ هـ (١١٢) .

ويبـدو أن سعيد بن هذيل نـكث بعهده للأمير عبد الله سنة ٢٩٧ هـ بعـد أن افتتحت بياسة واستنزل منها حفيده محمد بن يحيى بن سعيد بن هذيل (١١٣) . فقد أورد كل من ابن حيان وابن عذارى ما يفيد بتحالفه فى هذه السنة مع كل من عمر بن حفصون وسعيد بن وليد بن مستنة على العصيان ، فقاموا بشن غارات

---

(١١٠) ابن حيـان ، المقتبس ، قطعة من عهد الامير عبد الله ، ص ١٦٤ – ابن عـذارى ، البيان ، جـ ٢ ، ص ١٤٢ .

(١١١) ابن حيـان ، المصدر السابق ، ص ١٦٥ – ابن عذارى ، المصدر السابق ، جـ ٢ ، ص ١٤٣ .

(١١٢) وعند افتتاح هذا الحصن يقول عبيد الله بن يحيى بن ادريس مهنئا الامير عبد الله :

على ممن لحظه سيفـان سلهمـا	فكـم بقـاء أسيـر بيـن سيفيـن
الا كقـدر بقـاء الجانبين معـا	من بين جندين للتقـوى معـدين
الله أيـد عبـد الله حيـن غـدا	يذب عن دينـه الارضى عـدوين

(ابن حيان ، المقتبس ، ص ١٦٥)

وارجع كذلك الى ابن عذارى ، البيان ، جـ ٢ ، ص ١٤٤ .

(١١٣) أورد ابن عذارى اسمه على أنه محمد بن يحيى بن سعيد بن بزيل بالباء ولكننا نرجح أنها هذيل بالهاء ، (ابن عذارى ، البيان ، جـ ٢ ، ص ١٤٥) .

مدمرة على ناحية جيان فأصابوا الدواب والبقر والماشية (١١٤) ثم توجهوا الى حصن جريشة بالغنائم ، فلما علم القائد أبو العباس أحمد بذلك لحق بهم ونازلهم فى هذا الحصن وأوقع بهم هزيمة منكرة (١١٥) ثم افتتح حصن الزبيب وابتنى حصن ترضيض ليضيق به ابن هزيل ، كذلك اهتم بتحصين قلعة الأشعث وحشدها بالرجال (١١٦) . وامضى ابن أبى عبدة شتاء هذه السنة بجبل أروس (أيروس) من كورة قبرة على حد قول ابن حيان (١١٧) أو جبل أربيش فى قول ابن عذارى (١١٨) ، ومن هناك أخذ ينطلق طوال فترة الصيف فى حملات على الثوار.

وفى هذه السنة ٢٩٧ هـ كان غزو أبى أمية العاصى ابن الأمير عبد الله الغزوة المعروفة بغزوة رية وفريرة وقد أسند قيادة الجيش الى أبى العباس أحمد . وخرج جيش الامارة فى ٢١ من شعبان متقدما الى بلدة من حصون ابن حفصون حيث اشتبك الجيشان فى معركة ضارية ، ومنها تقدم الجيش الأميرى الى نهر طلجيرة حيث تجدد القتال بين جيش الامارة وبين أتباع عمر ابن حفصون ، ودارت معركة عنيفة فقد فيها كل من الطرفين اعدادا كبيرة من المحاربين ثم تقدم ابن أبى عبدة الى حصون البيرة وغرناطة فنزل على حصن شبيلش حيث التقى بقوات ابن حفصون ووقعت حرب شديدة بين الفريقين ونالت ابن طلمس فيها جراحات ، ثم نقل جيش الامارة الى حصن جلياقة وتجول فى كورة البيرة وحل بمحل بجانة ثم قفل عائدا على كورة جيان حيث نازل حصن المنتلون يوم الثامن والعشرون من ذى القعدة ، فظل يحاصره أياما ، ثم عاد الى قرطبة فى ١٤ من ذى الحجة (١١٩).

وفى سنة ٢٩٨ هـ خرج بالصائفة كل من الأمير العاصى ابن الامير عبد الله والقائد أبى العباس أحمد باتجاه حصن ببشتر وغيره من حصون الساحل بكورتى رية والبيرة . وكان عيسى ابن القائد أحمد بن أبى عبدة مقيما بالخيل ببيانة (١٢٠) .

---

(١١٤) ابن حيان ، المقتبس فى ص ١٦٧ .
(١١٥) ابن عذارى ، البيان ، ج ٢ ، ص ١٤٦ . وقتل ابن أبى عبدة عددا كبيرا من قواد ابن حفصون أشهرهم تسريل العجمى .
(١١٦) المصدر السابق ، ص ١٤٦ .
(١١٧) ابن حيان ، المقتبس ، ص ١٦٧ .
(١١٨) ابن عذارى ، البيان ، ج ٢ ، ص ١٤٦ .
(١١٩) المصدر السابق ، ص ١٤٥ — ولمزيد من التفاصيل عن هذه الغزوة ارجع الى ابن حيان ، المقتبس ، ص ١٦٦ ، ١٦٧ .
(١٢٠) ذكره ابن حيان لأول مرة على أنه عيسى بن محمد بن أحمد وفى نفس الفقرة عاد فذكره على أنه عيسى بن أحمد بن محمد بن أبى عبدة . وقد أخطأ ابن حيان فى المرة الاولى وأصاب فى المرة الثانية لأن عيسى هو ابن للقائد أحمد بن أبى عبيدة وليس حفيدا له . وقد أورد ابن عذارى نفس الخبر فى أحداث سنة ٢٩٨ هـ وذكر اسمه على أنه عيسى بن أحمد بن أبى عبدة (ابن حيان ، ص ١٦٨ . ابن عذارى ، البيان ، ج ٢ ، ص ١٤٧) .

فأغار الحليفان عمر بن حفصون وسعيد بن مستنة على قرى قبرة وقرى قرطبة، فخرج عيسى بن أحمد لمطاردتهما واشتبك بهما على نهر ألبة كما يذكر ابن حيان (١٢١) أو ألية كما يذكر ابن عذارى (١٢٢) ، ودارت بين الفريقين معركة ضارية عند قرية مطنانة انهزم فيها عمر بن حفصون وحليفه ابن مستنة وقتل من قواتهما اعدادا كبيرة واستولى عيسى بن أحمد بن أبى عبدة على علمهم وأرسل الى قرطبة عددا كبيرة من رؤوسهم .

وفى صدر المحرم من سنة ٢٩٩ هـ كانت غزاة القائد أبى العباس أحمد الى حصن فنتجالة من حصون ابن هذيل بالقرب من جبل المنتلون ، أحكم خلالها الحصار على الحصن حتى أتم فتحه (١٢٣) .

وفى نفس السنة ٢٩٩ هـ غزا بالصائفة كل من الامير ابان بن الامير عبد الله والقائد الوزير عباس بن عبد العزيز . وقد توجه جيش الامارة بقيادة الوزير عباس بن عبد العزيز بداية الأمر الى ببشتر حيث حارب ابن حفصون وأوقع به . ثم استدعى الوزير عباس بن عبد العزيز الى قرطبة ، فخرج فى أثره القائد الاعلى الوزير أحمد بن محمد بن أبى عبدة ، حيث تولى قيادة الجيش بدلا منه ، وقصد القائد ابن أبى عبدة حصون ابن حفصون وحارب من كان فيها (١٢٤) .

وفى مستهل ربيع الاول من سنة ٣٠٠ هـ افتتح عبد الرحمن الناصر عهده بارسال تقليد بيعته الى كور والأطراف وأقر فى يوم مبايعته الوزير أحمد بن محمد ابن أبى عبدة على القيادة (١٢٥) ثم أمره بالتوجه الى كورة قبرة على رأس جيش الامارة لمواجهة الثوار على الحكومة المركزية هناك (١٢٦) .

ورغم هذه الجهود العسكرية التى بذلها الوزير القائد أحمد بن أبى عبدة ، فان عبد الرحمن الناصر بادر بعزله عن الوزارة والقيادة فى السادس والعشرين من ربيع الآخر من نفس السنة (٣٠٠ هـ) واستبدله بأحمد بن محمد بن حدير الذى ولاه الوزارة والقيادة (١٢٧) ، غير أن الناصر سرعان ما أعاد القائد القدير

---

(١٢١) ابن حيان ، ص ١٦٨ .
(١٢٢) ابن عذارى ، البيان ، جـ ٢ ، ص ١٤٧ .
(١٢٣) المصدر السابق ، جـ ٢ ، ص ١٤٩ .
(١٢٤) لمزيد من التفاصيل ارجع الى ابن حيان ، المقتبس ، تحقيق د. اسماعيل العربى ، ص ١٦٨ – ابن عذارى ، البيان ، جـ ٢ ، ص ١٤٩ .
(١٢٥) ابن عذارى ، البيان ، جـ ٢ ، ص ١٥٨ ، ١٦٠ .
(١٢٦) المصدر السابق ، ص ١٥٩ .
(١٢٧) نفسه ، ص ١٥٩ ، ١٦٠ .

أحمد فى صفر من العام التالى (٣٠١ هـ) الى كل من الوزارة (١٢٨) والقيادة (١٢٩) وكان الناصر قد امضى هذا العام فى محاربة الثوار على حكومة قرطبة وكانت أولى حملاته عليهم حملته الى المنتلون لمحاربة سعيد بن هذيل الذى استسلم له كما اشتبك مع عبيد الله بن أمية بن الشالية بحصن شنتمان (١٣٠) ، غير أن ابن هذيل سرعان ما نكث عهوده وعاود الخروج على الامارة فى أواخر هذا العام ، اثر عودة الناصر الى قرطبة مباشرة مما دفع الناصر الى أن يعهد الى الوزير القائد أحمد بن محمد بن أبى عبدة بمحاربته ، وقد تقدم هذا القائد القدير اليه ونجح فى التغلب عليه وأسره هو وعدد من رجاله وعاد بهم موثقين بالأغلال الى قرطبة (١٣١) وفى سنة ٣٠٢ هـ فقد الوزير القائد أبو العباس أحمد بن أبى عبدة أشهر أبنائه وهو ابنه القائد عباس بن أبى العباس أحمد بن أبى عبدة الذى استشهد أثناء حصاره لحصن منت روى كما سنشير فيما بعد ، وقد شارك عبد الرحمن الناصر والده أبا العباس فى حزنه وثكله (١٣٢) .

وتنقطع أخبار الوزير القائد أبى العباس أحمد بن أبى عبدة العسكرية ما تبقى من عام ٣٠٢ هـ وكذلك طوال عام ٣٠٣ هـ ، وفى تصورى أنه قد تأثر بحادثة مقتل ولده عباس طوال هذين العامين ، ولكنه سرعان ما عاد الى الظهور على مسرح المعارك الحربية فى عام ٣٠٤ هـ بقوة وجد لم يسبق لهما مثيل ، فقد أوردت المصادر العربية (وخاصة ابن حيان الذى نقل عن الرازى) ، بمزيد من التفصيل كل ما يتعلق بهذه النشاطات والتحركات العسكرية للقائد القدير ، وأشارت الى أن الناصر قد أغزى أبا العباس بن أبى عبدة الى جهتين ، الاولى تتعلق بممالك اسبانيا المسيحية والثانية تتعلق بالثوار على الحكومة المركزية ، وفى ذلك يقول ابن حيان «قال الرازى : فيها (٣٠٤ هـ) أغزى الناصر لدين الله بالصائفة الى دار الحرب الوزير القائد أبا العباس أحمد بن محمد بن أبى عبدة مسهما مشكورا سعيه فى جهاد أعداء الله الكفرة مع تورطه حروب المارقين بالموسطة الشاقين عصا الجماعة ، فجرد القائد أبا العباس فى هذا الوجه فى اكثف جمع وأجمع قوة ، فصل بها لسبيله يوم السبت لثلاث عشرة ليلة بقيت من المحرم منها . وهى أول

---

(١٢٨) ابن حيان ، المقتبس ، تحقيق شالميتا ، ص ٩٧ . وارجع كذلك الى مدونة عبد الرحمن الناصر ، ص ٤٧ .

(١٢٩) ابن حيان ، المقتبس ، تحقيق شالميتا ، ص ٩٢ .

(١٣٠) لمزيد من التفاصيل راجع المصدر السابق ، ص ٥٩ وما يليها .

(١٣١) نفسه ، ص ٩٢ ، ٩٣ .

(١٣٢) مدونة الناصر ، ص ٥٢ ، ابن حيان ، المقتبس ، تحقيق شالميتا ، ص ١٠٧ — ابن عذارى ، البيان ، جـ٢ ، ص ١٦٧ .

غزاة كانت لقواده الى أرض العدو ، فوطىء العسكر أطراف المشركين ، وروع قلوبهم على طول عهد بالأمنة وجال فى نواحيهم واداخ بلدهم ، ثم قفل القائد أبو العباس بالمسلمين سالمين ظاهرين بنعمة الله عليه» (١٣٣) .

ويردد كل من صاحب مدونة الناصر وابن عذارى نفس الخبر وان كان ابن عذارى قد أرخه بيوم السبت لأربع عشرة ليلة بقيت من المحرم من سنة ٣٠٤ هـ الموافق اليوم الثامن عشر فيه يوليه (١٣٤) .

ويتبين مما أوردناه أن هذه الصائفة كانت الاولى من نوعها فى عهد الناصر التى يتوجه فيها ابن أبى عبدة الى نصارى اسبانيا ، بل اننا لم نصادف خلال تاريخ ابن أبى عبدة العسكرى الطويل الا حروبه ضد الثوار على الحكومة المركزية منذ عهد الامير عبد الله ، ويسجل هذا التوجه نحو أرض العدو الاسبانى منعطفا جديدا فى تاريخ الوزير القائد أبى العباس أحمد بن أبى عبدة العسكرى (١٣٥) .

ويحدد ليفى بروفنسال وجهة القائد أبى العباس أحمد بن أبى عبدة بمملكة ليون . وكانت هذه الصائفة التى قاد بها أبو العباس أحمد بن أبى عبدة سنة ٣٠٤ هـ الى ليون ردا على الهجوم واسع النطاق الذى شنه أردون الثانى الملك الليونى (٣٠٢ – ٣١٢ هـ/٩١٤ – ٩٢٤ م) (١٣٦) على غرب الاندلس سنة ٣٠١ – ٣٠٣ هـ/٩١٣ – ٩١٤ م (١٣٧) . وقد نجح ابن أبى عبدة فى حملته على مملكة ليون فاجتاح أراضيها وغنم وسبى وقفل عائدا بقواته منتصرا الى قرطبة . وكان رد فعل ملك ليون أن أغار فى عام ٣٠٥ هـ (٩١٧ م) على منطقة يابرة مما دفع عبد الرحمن الناصر الى أن يعاود ارسال قائده أبى العباس أحمد بن أبى عبدة من جديد لقتاله ، ولكن سوء الحظ حالف المسلمين هذه المرة ، فقد تلقى أبو العباس

---

(١٣٣) ابن حيان ، المقتبس ، تحقيق شالميتا ، ص ١٢٧ .

(١٣٤) مدونة الناصر ، ص ٥٢ – ابن عذارى ، البيان ، جـ ٢ ، ص ١٦٩ .

(١٣٥) Lévi-Provençal, Histoire de l'Espagne Musulmane, Paris, 1950, t. II, p. 37.

(١٣٦) خلف أردون الثانى والده غرسية (٢٩٨ – ٣٠٢ هـ/٩١٠ – ٩١٤ م) على عرش ليون وقد سار على نفس سياسة أبيه وجده الفونسو الثالث فيما يتعلق بسياسته العدوانية على جيرانه المسلمين وغاراته المتتالية على القواعد الاسلامية المتاخمة لملكة ليون مثل استرقة وسمورة وشلمنكة وشقوبية . (لمزيد من التفاصيل ارجع الى سحر سالم ، تاريخ بطليوس الاسلامية وغرب الاندلس فى العصر الاسلامى ، الاسكندرية ، ١٩٩٣ ، جـ ٢ ، ص ٣١٢ وما يليها) .

(١٣٧) كان أردون الثانى قد غزا يابرة سنة ٣٠١ – ٣٠٢ هـ ، وفيها استشهد معظم سكان هذه المدينة المسلمة ومن بينهم واليها مروان بن عبد الملك بن أحمد كما أغار على كورة ماردة واستولى على حصن الحنش Alanje وذبح جميع حاميته (ابن حيان ، المقتبس ، تحقيق شالميتا ، ص ٩٨ ، ١٢٠ . وارجع الى مدونة الناصر ، ص ٤٤ .Lévi-Provençal, Histoire, t. II, p. 36 ولمزيد من التفاصيل عن تاريخ غزوة اردون على ماردة والحنش وهل سبقت غزوه ليابرة أم تأخرت عنها ارجع الى سحر سالم ، تاريخ بطليوس الاسلامية ، جـ ١ ، ص ٣٠٥ – ٣٢٥) .

ابن أبى عبدة هزيمة مروعة على أيدى قوات ليون فى موقعة قشترة مورش Castro mores المعروفة بشنت اشتيبن واستشهد القائد أحمد بن أبى عبدة فى هذه الموقعة (١٣٨) .

حدث اللقاء فى ١٤ ربيع الاول من سنة ٣٠٥ هـ (٤ سبتمبر ٩١٧ م) وانهزم المسلمون فى هذه الموقعة هزيمة شنعاء وأذرع الليونيون فيهم بسيوفهم فقتلوا منهم مقتلة عظيمة بالغت مدونة سيلوس فى تصويرها فذكرت أن المرتفعات والغابات والسهول ابتداء من وادى دويره حتى بلدة أتينثا Atienza وباراكويوس Paracuellos ، كانت مغطاة بجثث عسكر المسلمين . وعاد أردون الثانى عقب انتصاره على المسلمين الى ليون بعد ان نصب رأس القائد الشهيد أحمد بن أبى عبدة على سور شنت اشتيبن San Esteban بجوار رأس خنزير (١٣٩) . وتجمع المصادر العربية على أن أحمد بن أبى عبدة ثبت فى لحظاته الأخيرة ثبات الأبطال وكان حريصا على طلب الشهادة التى رزقه الله وحباه بها (١٤٠) .

ومن عوامل هزيمة المسلمين فى هذه الموقعة أن الجيش الاسلامى كان يتكون معظمه من البربر المرتزقة الذين اهتموا بغنائمهم ، فلما رأوا هجوم الليونيين الساحق التمسوا النجاة بأنفسهم فتسلل معظمهم من أرض المعركة ولاذوا بالفرار من ساحة المعركة .

ويشير البكرى الى استشهاد عبد الرحمن بن سعيد بن ادريس صاحب نكور فى هذه المعركة مع القائد أبى العباس بن أبى عبدة (١٤١) ، وتشير المدونات المسيحية الى أسماء عدد من القادة المسلمين القتلى فى شنت اشتيبن من بينهم عبد الرحمن بن سعيد الذى أشار اليه البكرى (١٤٢) .

---

(١٣٨) مدونة الناصر ، ص ٥٤ – ابن حيان ، المقتبس ، تحقيق شالميتا ، ص ١٣٥ – ابن عذارى ، البيان ، جـ ٢ ، ص ١٧٠ ، ١٧١ .

(١٣٩) لمزيد من التفاصيل ارجع الى Lévi-Provençal, Histoire, t. II, pp. 37-38.

(١٤٠) مدونة الناصر ، ص ٥٤ – ابن حيان ، المقتبس ، تحقيق شالميتا ، ص ١٣٥ – ابن عذارى ، البيان ، جـ ٢ ، ص ١٧٠ ، ١٧١ .

(١٤١) البكرى ، المغرب فى ذكر بلاد افريقية والمغرب ، جزء من كتاب المسالك والممالك ، مكتبة المثنى ببغداد ، بدون تاريخ ، ص ١٢ .

(١٤٢) لمزيد من التفاصيل ارجع الى Lévi-Provençal. Op. cit., t. II, pp. 37-39.

وعن رد الفعل الاسلامى لهذه الهزيمة وخروج حملة اسلامية سنة ٣٠٦ هـ بقيادة الحاجب بدر بن أحمد وهى الغزوة الشهيرة بمطونبة ارجع الى ابن حيان ، المقتبس ، تحقيق شالميتا ، ص ١٤٥ – ابن عذارى ، البيان ، جـ ٢ ، ص ١٧٢ – سحر سالم ، بطليوس ، جـ ٢ ص ١١٧ وما يليها .

وكان أبو العباس أحمد بن محمد بن أبى عبدة قد أنجب عددا من الأبناء ، اشتهر بعضهم كقادة ووزراء فى حياته ، ومن هؤلاء الأبناء عباس وعيسى وعبد الله وعبد الرحمن .

١ - عباس الابن الاول للقائد أبى العباس أحمد بن أبى عبدة :

أما عباس ابن القائد أبى العباس أحمد ، فقد شارك مثل والده فى كثير من الحملات الموجهة من قبل الحكومة المركزية للقضاء على الثوار ، ففى سنة ٢٩٨ هـ خرج على رأس جيش كبير فى صائفة للأمير العاصى بن الامير عبد الله الى حصن المنتلون لمحاربة سعيد بن هذيل ، وكان جيشه يتكون من فرقة من البربر الطنجيين سبق لهم أن غزوا مع والده القائد الشهير أبى العباس بن أبى عبدة . وتذكر المصادر العربية أن هؤلاء البربر نبذوا الطاعة للامارة وانضموا الى ابن هذيل أثناء المعركة ، ولكن عباس بن أبى العباس أحمد بن أبى عبدة ، تمكن من سحق جموعهم وألحق بهم هزيمة منكرة فى ببشتر ثم فى المنتلون وأرغم من بقى منهم على قيد الحياة على العودة الى الطاعة ، وقد تحقق لجيش الامارة هذا الانتصار رغم الأمراض والأوبئة التى انتشرت فى صفوف الجيش خلال هذه الغزوة (١٤٣) . وفى سنة ٣٠١ هـ تولى قيادة جيش الحكومة المركزية فى قرطبة الى اشبيلية للقضاء على ثورة محمد بن ابراهيم بن حجاج .

ولم يقتصر عباس بن أحمد بن أبى عبدة على القيادة العسكرية لبعض فرق جيش الامارة بل تولى أيضا الشرطة العليا لعبد الرحمن الناصر سنة ٣٠١ هـ (١٤٤) . واستمر عباس بن أبى عبدة يتولاها حتى وفاته (١٤٥) . وتختلف المصادر العربية فى تحديد السنة التى توفى فيها ، فبينما يرى كل من ابن حيان وابن عذارى أنه استشهد فى سنة ٣٠٢ هـ أثناء حصاره لحصن منت روى . نتيجة لضربة تلقاها تسببت فى القضاء عليه (١٤٦) يرى صاحب مدونة عبد الرحمن الناصر أن وفاته حدثت فى سنة ٣٠٣ هـ (١٤٧) .

---

(١٤٣) أورد ابن حيان أخبار هذه الصائفة التى قادها عباس بن أحمد بن أبى عبدة فى أخبار سنة ٢٩٩ هـ (ابن حيان ، المقتبس ، قطعة من عهد الامير عبد الله ، ص ١٦٨ ، ١٦٩ فى حين أوردها ابن عذارى فى أخبار سنة ٢٩٨ هـ (ابن عذارى ، البيان ، جـ ٢ ، ص ١٤٧ ، ١٤٨) .

(١٤٤) ابن حيان ، المقتبس تحقيق شالميتا ، ص ٩٧ ، ٨٢ - ابن عذارى ، البيان ، جـ ٢ ، ص ١٦٥ .

(١٤٥) ابن حيان ، المقتبس تحقيق شالميتا ، ص ١٠٧ - ابن عذارى ، البيان ، جـ ٢ ، ص ١٦٧.

(١٤٦) ارجع الى الحاشية السابقة .

(١٤٧) مدونة الناصر ، ص ٥٢ وارجع الى
Lévi-Provençal, L'Espagne Musulmane au Xeme Secle, París, 1932, Ploo.

وتذكر المصادر أسماء ثلاثة من أبنائه ، أولهم عبد الله الذى أورد ابن حيان اسمه بين كبار الشخصيات من الموالى الذين شهدوا على الأمـان الذى منحه عبد الرحمن الناصر سنة ٣٢٥ هـ لمحمد بن هاشم الثائر بسرقسطة (١٤٨) ، وكان قد شاركه عدد لا بأس به من نفس هذه الأسرة (آل أبى عبدة) فى الشهادة على هذا الأمـان (١٤٩) .

وثانيهم محمد الذى ولاه عبد الرحمن الناصر على كورة البيرة وأعمالها سنة ٣٢٣ هـ ثم عزله عنها فى سنة ٣٢٤ هـ ، فتولاهـا يوسف بن محمد (١٥٠) بـدلا منه . أما ثالثهم فاسمه أحمد ، ولم تزودنا المصادر العربية بتفاصيل عن نشاطه العسكرى . ويذكر ابن حزم فى طوق الحمامة اسم حفيد له من ولده محمد يدعى يحيى وذلك فى سياق حديثه عن رقـة مشاعره وعاطفته ، فقـد كان مفتونا بحب جارية له ، فقامت أمه ببيعها حتى يتخلص من حبها وأجبرته على التزوج من بعض العامريات . وعرف يحيى هذا بنبل اخلاقه وتعمقه فى الفقه واللغة فقد كان زميلا لابن حزم وتلميذا للفقيه أبى الخيار اللغوى . وقد تسبب حزنه على محبوبته فى فقدانه لصوابه (١٥١) .

٢ – عيسى الابن الثانى للقائد أبى العباس أحمد بن أبى عبدة :

كان عيسى بن أبى العباس أحمد بن أبى عبدة ، وزيرا وقائدا للأمير عبد الله ، وشارك فى القضاء على كبـار الثوار على دولة بنى أمية أمثـال (١٥٢) سعيد بن مستنة الذى خرج لقتاله سنة ٢٩٨ هـ كما عمل قائدا لبيانة فى عهد هذا الامير ، وفى نفس هذه السنة ٢٩٨ هـ ، أقـام عيسى بن أحمد فى قـوة من الخيـالة بهذه المدينة ، وكان عمر بن حفصون وحلفاؤه قد أغاروا على بسائط قبرة وقرى قرطبة

---

(١٤٨) ابن حيان . المقتبس ، تحقيق شالميتا ، ص ٤٠٨ .

(١٤٩) منهم عيسى بن أحمد بن محمد بن عيسى بن أبى عبدة ، ومحمد بن عباس بن محمد بن أبى عبدة وهذان سنتحدث عنهما فى المتن فى الصفحات المقبلة ، وكذلك ذكر ابن حيـان فى شهود هذا الأمان اسم جهور بن عبيد الله بن محمد بن أبى عبدة الذى سبق أن أشرنا اليه فى الصفحات السابقة ، (ابن حيان ، المصدر السابق ، ص ٤٠٨) .

(١٥٠) ابن حيان ، المصدر السابق ، ص ٣٩١ . وكان ابن حيان قد أورد فى أخبار سنة ٣٢٢ هـ . خبرا مفاده عزل محمد بن عباس بن أبى عبدة عن كورة البيرة وتولية محمد بن عمرو مكانه (المصدر السابق ، ص ٣٥٥) فيكون محمد بن عباس بن أبى عبدة قد تولى بذلك كورة البيرة مرتين ، الاولى سنة ٣٢٢ هـ ثم عزل عنها ثم اعاده الناصر الى ولايتها سنة ٣٢٣ هـ لمدة عام ثم عزله عنها مجددا سنة ٣٢٤ هـ .

(١٥١) Ibn Hazm, lo collier du pigeo, ed. leon Bercher, Alger, 1949, p. 270.

(١٥٢) ابن عذارى ، البيان ، جـ ٢ ، ص ١٤٤ – ابن الأبار ، الحلة السيراء ، جـ ١ ، ص ١٢٠ .

وسبوا وغنموا ، فخرج القائد عيسى بن أحمد للقائهم على نهر ألية وألحق بهم هزيمة كبيرة كما أشرنا من قبل (١٥٣) .

أما عبد الرحمن الناصر فقد ولاه يوم مبايعته سنة ٣٠٠ هـ على الشرطة العليا بعد أن صرف عنها قاسم بن وليد الكلبى (١٥٤) ، ثم أقدم فى ٤ من ربيع الآخر من نفس السنة (٣٠٠ هـ) على خلع والده أحمد بن محمد من منصبى الوزارة والقيادة كما عزله هو عن الشرطة العليا (١٥٥) .

وفى العام التالى (٣٠١ هـ) أعاد الناصر الأب (أبا العباس أحمد) الى خطة الوزارة ، كما ضم ولده عيسى الى هذه الخطة الى جانب أبيه ومحمد بن سليمان ابن وانسوس (١٥٦) فجمع الناصر بذلك فى وزارته بين الأب وأبنه . أما الشرطة العليا فقد تولاها أحمد بن محمد بن مسلمة بعد أن عزل عيسى بن أحمد أبى عبدة عنها ، ولكن أحمد هذا لم يطل عهده بهذا المنصب . اذ سرعان ما عزله الناصر هو الآخر وعهد بهذه الخطة الى عباس بن الوزير القائد أحمد بن أبى عبدة وشقيق عيسى بن أبى عبدة (١٥٧) .

وفى نفس سنة ٣٠١ هـ ، ولى الناصر عيسى بن أحمد بن أبى عبدة على القيادة وعلى كورة اشبيلية بالاضافة الى توليه خطة الوزارة (١٥٨) ونلاحظ أنه منذ ذلك التاريخ أخذ عيسى بن أحمد بن أبى عبدة يتذبذب فى منصبه الوزارى فقد ولاه عبد الرحمن الناصر الوزارة وعزله عنها أكثر من مرة ، ففى سنة ٣٠٢ هـ عزل الناصر عيسى بن أحمد عن الوزارة (١٥٩) ويبدو أنه أعاده اليها مرة أخرى بعد فترة قصيرة فقد أشار المؤرخ المجهول صاحب مدونة عبد الرحمن الناصر الى ذلك فى أخبار سنة ٣١٣ هـ فى سياق حديثه عن جهود كل من درى بن عبد الرحمن وعيسى بن أحمد بن أبى عبدة الذى وصفه المؤرخ مجهول الاسم «بالوزير» فى استنزال حصن اشتيبين ونجاحهما فى افتتاحه والقضاء على الثوار المتمنعين بـه (١٦٠).

---

(١٥٣) ابن عذارى ، ص ١٤٧ . وكانت بيانة من أعمال قبرة وتقع على بعد ٦٤ كلم من قرطبة .
(١٥٤) نفسه ، ص ١٥٨ .
(١٥٥) ابن عذارى ، البيان ، جـ ٢ ، ص ١٦٠ .
(١٥٦) مدونة الناصر ، ص ٤٧ — ابن حيان ، المقتبس ، تحقيق شالميتا ، ص ٩٧ .
(١٥٧) المصدر السابق ، ص ٩٧ .
(١٥٨) ابن عذارى ، البيان ، جـ ٢ ، ص ١٦٥ .
(١٥٩) ابن حيان ، المقتبس ، تحقيق شالميتا ، ص ١١٠ ، ١١١ .
(١٦٠) مدونة الناصر ، ص ٧١ ، ٧٢ .

ولما توفى محمد بن عبد الله الخروبى صاحب المـدينة فى مستهل سنة ٣١٤ هـ نصب عبد الرحمن الناصر مكانه عيسى بن أحمد بن أبى عبدة (١٦١) ولم يلبث أن عزل عيسى بن أحمد بن أبى عبدة عن منصبه الوزارى (١٦٢) سنة ٣١٦ هـ كما عزله فى نفس العـام عن المدينة وولى عليهـا أحمد بن عبد الوهاب بن عبد الرءوف (١٦٣) ، ولم تمض أشهر على ذلك حتى أعاده مرة أخرى الى الوزارة فى سنة ٣١٧ هـ (١٦٤) ليعزله عنها من جديد عام ٣٢١ هـ (١٦٥) .

وفى سنة ٣٢٣ هـ أعيد عيسى بن أحمد بن أبى عبدة الى خطة الوزارة واستمر يتولاها طوال عامى ٣٢٤ هـ (١٦٧) ، ٣٢٥ هـ (١٦٨) . وكان عيسى بن أحمد بن أبى عبدة من بين من شهد من الوزراء على الأمان الذى أعطاه الناصر للثـائر محمد بن هاشم التجيبى بسرقسطة سنة ٣٢٥ هـ (١٦٩) .

ثم عزله الناصر عن الوزارة فى العام التالى (٣٢٦ هـ) وولى فى نفس العام ابن عمه جهور بن عبيد الله بن محمد بن أبى عبدة مكانه (١٧٠) .

ومن الجدير بالذكر أن تنافسا شديدا حدث بين الوزير القائد عيسى بن أحمد ابن أبى عبدة ، وبين الوزير موسى بن حدير خاصة فى عهد الامير عبد الله ، اذ أراد كل منهما أن يتقدم على صاحبه ، وكان الامير محمد يميل الى تقديم بنى حدير على بنى أبى عبدة تفضيلا منه للشاميين على البلديين فى حين كان عيسى ابن أحمد يتوقع من الأمير أن يقدم بنى أبى عبدة على بنى حدير بحكم الخدمات والأعمال الجليلة التى يقومون بها لصالح الامارة ، ولكن الامير عبد الله آثر أن يظل الأمر كما رسمه أبوه ، وقرر أن يظل بنو حدير متقدمين على بنى ابن عبدة (١٧١) .

---

(١٦١) ابن عذارى ، البيان ، جـ ٢ ، ص ١٩٣ . وارجع الى ابن حيان ، المقتبس ، تحقيق شالميتا ص ٢١٠ .
(١٦٢) ابن حيان ، المقتبس ، تحقيق شالميتا ، ص ٢٤٢ .
(١٦٣) ابن عذارى ، البيان ، جـ ٢ ، ص ١٩٣ .
(١٦٤) ابن حيـان ، المقتبس ، تحقيق شالميتـا ، ص ٢٥٢ - ابن عذارى ، البيـان ، جـ ٢ ، ص ٢٠١ .
(١٦٥) ابن حيان ، المقتبس ، تحقيق شالميتا ، ص ٣٣٠ .
(١٦٦) المصدر السابق ، ص ٣٧٦ .
(١٦٧) نفسه ، ص ٣٧٩ .
(١٦٨) نفسه ، ص ٤١٦ .
(١٦٩) نفسه ، ص ٤٠٨ .
(١٧٠) نفسه ، ص ٤١٩ - ابن حيان ، المقتبس ، تحقيق د. مكى ، ص ١٩٨ .
(١٧١) ابن حيان ، المقتبس ، تحقيق د. مكى ، ص ١٩٦ - ابن الابار ، الحلة السيراء ، جـ ١ ، ص ١٢٠ ، ١٢١ حاشية (١) .
وكتب الامير عبد الله أبيات شعرية فى هذا الصدد أوردها كل من ابن حيان وابن الأبار منها :

موالى قريش من قريش فقدموا ... موالى قريش لاموالى معتب
اذا كان مولانا يساويه عندنا ... سواه فمولانا كآخر أجنب

وتشير المصادر الى ثلاثة من أبناء عيسى بن أحمد بن أبى عبدة هم أحمد وحسن وحسين .

أما أولهم وهو أحمد فكان كثيرا ما ينوب عن والده عيسى فى الاشراف على المدينة ، من ذلك ما حدث سنة ٣١٥ هـ عندما توجه عبد الرحمن الناصر الى ببشتر لاستنزال ابن حفصون فخلف على المدينة أحمد بن أبى عبدة بدلا عن والده الوزير عيسى الذى يبدو أنه اشترك مع الناصر فى هذه الحملة (١٧٢) ، ثم تكرر ذلك فى السنة التالية ٣١٦ هـ (١٧٣) . وفى هذه السنة أمر الناصر بتولية أحمد بن عيسى ابن أبى عبدة على خزانة المال (١٧٤) واستمر أحمد بن عيسى يتولى هذه الخزانة منذ ذلك التاريخ وحتى سنة ٣٢٠ هـ عندما نقله الناصر من الخزانة الى قيادة بجانة (١٧٥) ونستنتج من خبر أورده ابن حيان أن أحمد بن عيسى بن أبى عبدة كان واليا على كورة البيرة أيضا (١٧٦) .

وقد أثبت أحمد بن عيسى بن أحمد بن أبى عبدة كفاءة كبيرة كقائد بحرى بدليل أن الخليفة الناصر لم يكتف بتقليده قيادة مدينة بجانة بالاضافة الى ولايته على كورة البيرة ، بل أنه عهد اليه بالاشراف على أسطول المرية وترميم ما يحتاج منه الى اصلاح بدار الصناعة والاهتمام بدعمه بمزيد من القطع البحرية والعدد والآلات .

وعندما فرغ أحمد بن عيسى بن أبى عبدة من مهمته فى ترميم القطع البحرية بدار صناعة المرية وانشاء مزيد من هذه القطع دعما للأسطول ، أخرج الناصر الحشم من قرطبة مع القائدين سعيد بن يونس وعمرو بن مسلمة الباجى ليغزوا بهذا الاسطول الى حيث أمر ، فتوجه ابن يونس الى بلاد أفرنجة فى حين أغزا عمرو ابن مسلمة الباجى الى الجزائر الشرقية (١٧٧) .

ويبدو أن الناصر قد ولى أحمد بن عيسى بن أبى عبدة على خطة المدينة استنادا الى نص أورده ابن حيان فى حوادث شهر ربيع الاول من سنة ٣٢٦ هـ ذكر فيه أن

---

(١٧٢) ابن حيان ، المقتبس ، نشر ، شالميتا ، ص ٢٠٩ ، ٢١٠ — ابن عذارى ، البيان ، جـ ٢ ، ص ١٩٣ .

(١٧٣) ابن حيان ، المقتبس ، نشر شالميتا ، ص ٢١٥ — ابن عذارى ، البيان ، جـ ٢ ، ص ١٩٦.

(١٧٤) تولى خزانة المال فى هذه السنة (٣١٦ هـ) أربعة خزان وهم محمد ابن جهور ، وأحمد بن عيسى بن أبى عبدة ، وعبد الرحمن بن عبد الله الزجالى وأحمد بن محمد بن أبى قابوس (ابن عذارى البيان ، جـ ٢ ، ص ١٩٧) .

(١٧٥) ابن حيان ، المقتبس ، تحقيق شالميتا ، ص ٣٢٢ — ابن عذارى ، البيان ، جـ ٢ ، ص ٢٠٨ . وان كان ابن عذارى قد أورد هذا الخبر فى أحداث سنة ٣٢٠ هـ أما ابن حيان فقد ذكره فى أخبار أول محرم من سنة ٣٢١ هـ .

(١٧٦) ابن حيان ، المقتبس ، تحقيق شالميتا ، ص ٣٢٣ .

(١٧٧) لمزيد من التفاصيل راجع المصدر السابق ، ص ٣٢٤ .

الوزير جهور بن عبيد الله بن أبى عبدة تولى خطة المدينة بدلا من أحمد بن عيسى ابن أبى عبدة (١٧٨) .

أما حسن وحسين أبناء عيسى بن أحمد بن أبى عبدة فليس لدينا من أخبار عنهما سوى ما انفرد بذكره ابن حيان فى المقتبس فى سياق عرضه لأحداث سنة ٣٢١ هـ فهو يشير الى عزلهما معا عن كورة تدمير وتولية كل من دلهاث بن محمد وسعيد بن عبد الرءوف (١٧٩) ، كما أشار الى حسين بن عيسى فى أخبار سنة ٣٢٤ هـ عندما تحدث عن قيام الناصر بعزله عن كورة بجانة وأعمالها واستبدائه بيوسف بن سليمان (١٨٠) وفى أخبار سنة ٣٣٠ هـ عندما ولاه الناصر على كورة أشونة (١٨١) .

٣ – عبد الله الابن الثالث للوزير القائد أبى العباس أحمد بن محمد بن أبى عبدة .

أما عبد الله بن أبى العباس أحمد بن محمد بن أبى عبدة فقد تولى الشرطة العليا لعبد الرحمن الناصر سنة ٣٠٢ هـ (١٨٢) بدلا من أخيه عباس الذى قتل أثناء حصاره لحصن منت روى كما سبق أن أشرنا ولكن الناصر سرعان ما عزله عنها فى العام التالى اذ أن ابن عذارى يذكر فى أخبار سنة ٣٠٣ هـ أن الناصر ولى محمد بن محمد بن أبى زيد الشرطة العليا بعد أن كان يلى الشرطة الصغرى (١٨٣) .

وفى سنة ٣١٧ هـ أسند الخليفة الناصر ولاية كورة بسطة الى عبد الله بن أحمد ابن أبى عبدة (١٨٤) . هذا وقد أنجب عبد الله بن أحمد بن أبى عبدة ابنا هو محمد الذى ولاه الناصر على الخزانة سنة ٣٠٠ هـ (١٨٥) .

---

(١٧٨) نفسه ، ص ٤١٩ .
(١٧٩) نفسه ، ص ٣٣٠ .
(١٨٠) نفسه ، ص ٣٩١ .
(١٨١) نفسه ، ص ٤٨٩ .
(١٨٢) مدونة الناصر ، ص ٥٢ – ابن عذارى ، البيان ، ج ٢ ، ص ١٦٧ . وان كان صاحب مدونة الناصر قد أورد هذا الخبر فى أحداث سنة ٣٠٣ هـ . وارجع كذلك الى ابن حيان ، المقتبس ، تحقيق شالميتا ، ص ١٠٧ .
(١٨٣) ابن عذارى ، البيان ، ج ٢ ، ص ١٦٨ .
(١٨٤) مدونة الناصر ، ص ٨٤ – ابن حيان ، المقتبس ، تحقيق شالميتا ، ص ٢٥٤ .
(١٨٥) ابن عذارى ، البيان ، ج ٢ ، ص ١٥٨ .

٤ – عبد الرحمن الابن الرابع للوزير القائد أبى العباس أحمد بن محمد بن أبى عبدة .

انفرد ابن حيان بذكر اسم هذا الابن الرابع من أبناء القائد أحمد بن أبى عبدة فى أخبار سنة ٣١٨ هـ بين عمال هذا العام ، فقد ولاه الناصر على كورة تاكرنا فى ربيع الأول منه (١٨٦) .

ثالثا : مالك بن عبد الغافر وذريته :

لا نعرف من ذرية مالك بن عبد الغافر بن أبى عبدة سوى أبا الأصبغ عيسى بن أحمد بن محمد بن حارث بن أبى عبدة محمد بن مالك بن عبد الغافر . وقد ترجم له ابن الفرضى الذى أوضح أن تاريخ مولده فى احد شهرى ربيع من سنة ٣٥١ هـ يتفق مع تاريخ مولد عيسى هذا ، وأنه كان صاحبا له ، وقد وصفه ابن الفرضى بأنه كان نبيلا ، جيد الفهم ، متصرفا فى فنون العلم .

سمع من محمد بن أبى دليم ويحيى بن مالك العائذى ومحمد بن أحمد بن يحيى بن مفرج وتوفى ليلة السبت فى الخامس والعشرين من شهر صفر سنة ٣٨٠ هـ ودفن بعد وفاته بيومين فى مقبرة قريش من قرطبة وصلى عليه القاضى محمد يبقى (١٨٧) .

رابعا : شخصيات هامة من بنى أبى عبدة :

زودتنا المصادر العربية بأسماء عدد من الأفراد ينتسبون الى «بنى أبى عبدة» دون أية تفاصيل عن نسبهم بالقدر الذى يسمح لنا بمعرفة آبائهم وأجدادهم لضمهم الى سلسلة النسب ، ومن بين هؤلاء «جهور بن عبد الملك بن أبى عبدة» الذى عمل سفيرا لدى الخليفة عبد الرحمن الناصر ، وعهد اليه بمهمة الفصل فى القضايا السياسية الداخلية الشائكة ، من ذلك ما أشار اليه ابن حيان فى المقتبس فى سياق حديثه عن جهود الناصر سنة ٣٢٥ هـ لاعادة محمد بن هاشم التجيبى الثائر بسرقسطة الى الطاعة ، فقد ختم الناصر سفراءه الى هذا الثائر بجهور بن

---

(١٨٦) ابن حيان ، المقتبس ، تحقيق شالميتا ، ص ٢٨٥ .

(١٨٧) ابن الفرضى ، تاريخ علماء الاندلس ، مجموعة تراثنا ، القاهرة ، ١٩٦٦ ، ترجمة ٩٩٠ ، جـ ١ ، ص ٣٣٥ .

عبد الملك بن أبى عبدة الذى نجح فى تنفيذ مهمته على خير وجه فحمل هذا الثائر على التوبة وتوسط لدى الناصر فى منحه العفو والأمان (١٨٨) .

ولا نعرف الى أى فرع من فروع الأسرة ينتمى جهور بن عبد الملك بن أبى عبدة وقد اختلط الأمر على ليفى بروفنسال فخلط بين «جهور بن عبد الملك بن أبى عبدة» هذا ، وبين عبد الملك بن جهور من فرع الجهاورة البختيين فاستقى من المصادر أخبارا تتعلق بالبختيين ونسبها الى جهور بن عبد الملك ابن أبى عبدة (١٨٩) .

كذلك أورد ابن حيان وابن عذارى فيما ذكراه عن وزراء الامير عبد الله أسماء ثلاثة أفراد من هذه الأسرة هم «سليم بن على بن أبى عبدة» (١٩٠) و «عبد الرحمن بن حمدون بن أبى عبدة» و «عبيد الله محمد بن أبى عبدة» (١٩١) .

كما أورد ابن عذارى اسم «محمد بن أبى عبدة» الذى تولى خزانة المال لعبد الرحمن الناصر سنة ٣٠٢ هـ (١٩٢) .

ويذكر ابن حيان فى سياق حديثه عن الموالى الذين شهدوا على الأمان الذى منحه الخليفة عبد الرحمن الناصر سنة ٣٢٥ هـ لمحمد بن هاشم التجيبى ، أسماء بعض شخصيات من أسرة «أبى عبدة» أشرنا الى بعضهم فى الصفحات السابقة كل فى حينه ، وبقى واحد منهم لم نتمكن من تحديد مكانه من شجرة النسب هو «محمد بن عباس بن محمد بن أبى عبدة» (١٩٣) ، كما أشار فى أخبار سنة ٣٣٠ هـ الى «عيسى بن محمد بن أبى عبدة» الذى ولاه الخليفة الناصر على كورة لبلة فى هذا العام (١٩٤) .

كذلك أشار المقرى فى نفح الطيب الى الشاعر الأديب «حسان بن مالك بن أبى عبدة» الذى كان معاصرا للمنصور بن أبى عامر . وكان حسان بن مالك هذا صاحب تواليف كثيرة أشهرها كتاب اسماه «ربيعة وعقيل» اهداه الى المنصور فسر به كثيرا (١٩٥) . ولما نشبت الفتنة اضطربت أمور حسان بن مالك بن أبى

---

(١٨٨) ابن حيان ، المقتبس ، تحقيق شالميتا ، ص ٤٠٤ .

(١٨٩) Lévi-Provençal, L'Espagne Musulmane, pp. 100-101.

(١٩٠) ابن حيان ، المقتبس ، قطعة من عصر الامير عبد الله ، ص ٢١ .
وقد ذكره ابن عذارى على أنه (سلمة بن على بن أبى عبدة (ابن عذارى ، البيان ، جـ ٢ ، ص ١٥٢) . وقد أخذنا بالاسم الذى أورده ابن حيان لقرب ابن حيان من الأحداث زمنيا .

(١٩١) راجع الحاشية السابقة .

(١٩٢) ابن عذارى ، البيان ، جـ ٢ ، ص ١٦٧ .

(١٩٣) ابن حيان ، المقتبس ، تحقيق شالميتا ، ص ٤٠٨ .

(١٩٤) المصدر السابق ، ص ٤٨٩ .

(١٩٥) المقرى ، نفح الطيب ، جـ ٥ ، ص ٨٩ .

عبدة لفترة ، الى أن استوزره الخليفة المستظهر بالله عبد الرحمن بن هشام ، ولكن حسان بن مالك كره أحوال المستظهر الذى بالغ فى الاستبداد فكتب اليه ذات يوم بعض الأبيات الشعرية منها :

اذا غبت لم أحضر وان جئت لم أسل فسيان منى مشهد ومغيب
فأصبحت يتيما وما كنت قبلها ليتم ولكن الشبيه نسيب (١٩٦)

كما أورد المقرى بعض أبيات له فى عيد المهرجان منها :

أرى المهرجان قد استبشرا غداة بكى المزن واستعبرا
وسربلت الأرض أمواهها وخلت السندس الاخضرا
وهز الرياح صنابيرها فضوعت المسك والعنبرا (١٩٧)

ومما سبق من أشعاره يتبين لنا اشتهاره فى اللغة والأدب ويؤكد ذلك ما وصفه به المقرى من ابداع فيما ألف من كتب .

الدكتورة سحر السيد عبد العزيز سالم

---

(١٩٦) لمزيد من التفاصيل راجع المصدر السابق ، جـ ١ ، ص ٤١٢ .
(١٩٧) نفسه ، جـ ٥ ، ص ٨٩ .